

ANCA POP-BRATU

PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ

D.M.A.S.I.

IV
550

inv. 4805



Analiza picturii murale maramureșene ne-a relevat coexistența unor structuri stilistice diverse.

Definitorie este în acest sens atitudinea față de spațiu a pictorilor atașați tradiției post-bizantine, diferită de a celor aflați sub influența înnoitoare a barocului.

Dacă picturile care aparțin tradiției post-bizantine sînt subordonate liniilor principale ale arhitecturii și au suprafața împărțită, cu rol compozițional, în panouri și registre suprapuse, proporționate cu forma și dimensiunile monumentului de arhitectură, în schimb picturile redactate sub influența barocului încearcă să nege spațiul arhitectural prin compoziții agitate și fărîmîțate, compuse dintr-un joc liber și deschis de curbe și contracurbe.

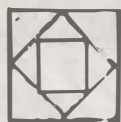
Și într-un caz și în celălalt, atenția pentru obținerea unui efect decorativ al ansamblului este dominantă și reprezintă una dintre caracteristicile picturii în epocă. Dar modul în care este realizat acest efect diferă de la un pictor la altul, ținînd cînd de ordinea mai subtilă a distribuției unor accente grafice în ritmul compoziției, cînd de ponderea sporită a ornamentelor, cînd, în sfîrșit, de însăși compunerea fastuoasă a formelor în spațiu.

În toate aceste picturi murale, indiferent dacă sînt atașate tradiției sau sînt tributare unor influențe exterioare, pătrunde o concepție înnoitoare, datorită căreia sînt introduse elemente din realitatea înconjurătoare în peisajele și cadrele arhitectonice ale scenelor sau în piesele de costum.

ANCA POP-BRATU

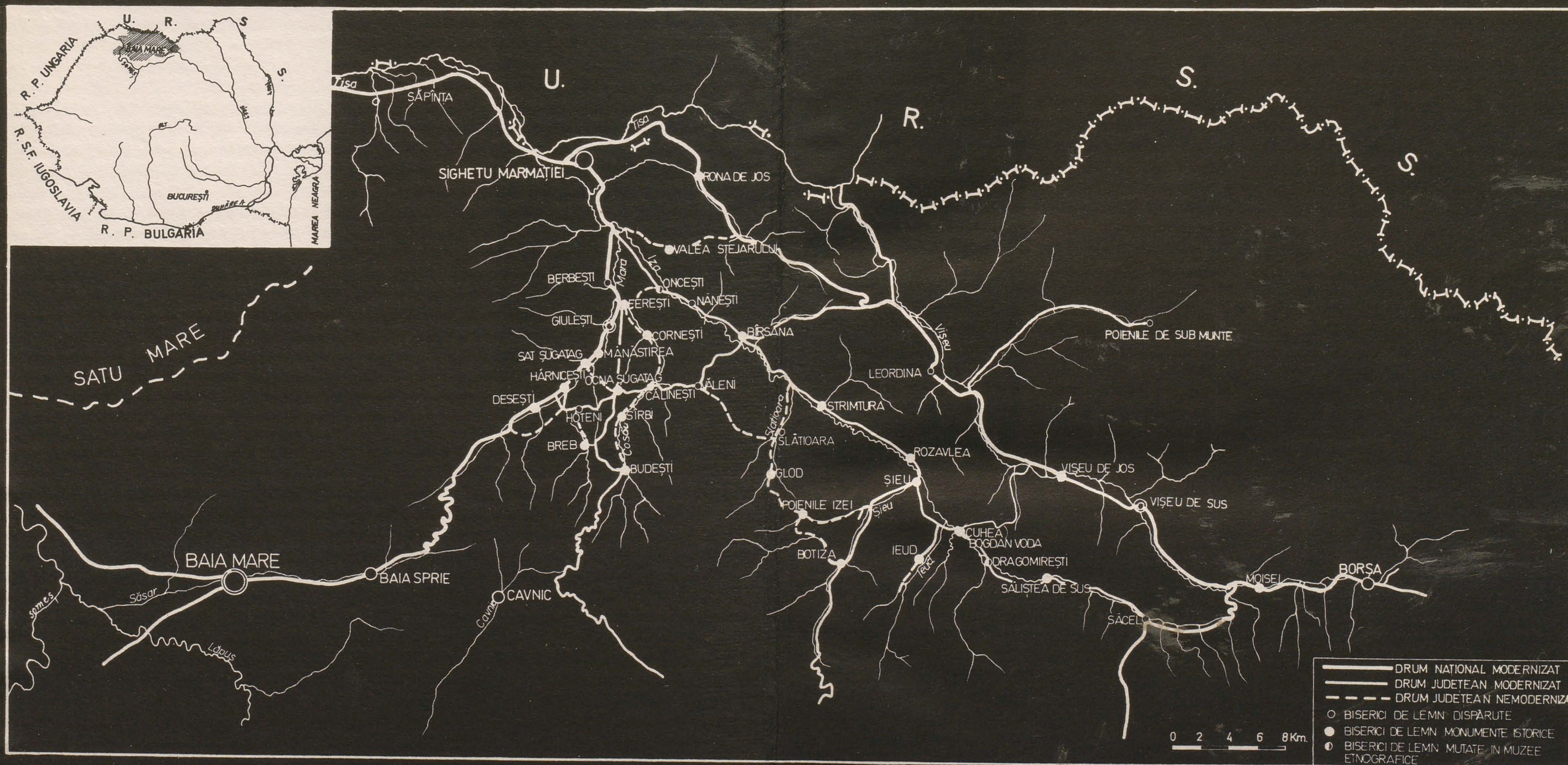
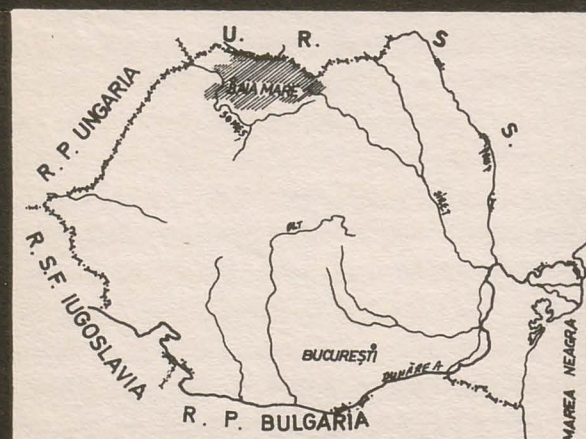
Comori
de artă
din România

PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ



DIRECȚIA MONUMENTELOR,
ARH. AMBLURILOR ȘI
SITURILOR ISTORICE
BIBLIOTECA
Cota cărții: IV 550
Inventar: 4805

D.M.A.S.I.



- DRUM NAȚIONAL MODERNIZAT
- DRUM JUDEȚEAN MODERNIZAT
- - - DRUM JUDEȚEAN NEMODERNIZAT
- BISERICI DE LEMN DISPARUTE
- BISERICI DE LEMN MONUMENTE ISTORICE
- ⦿ BISERICI DE LEMN MUTATE ÎN MUZEE ETNOGRAFICE

0 2 4 6 8 Km.

Comori
de artă
din România

PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ

Desfășurări iconografice:
ADRIANA MIHAI

Desene:
ADRIANA MIHAI și
MIHAI POP-BRATU

Fotografii și diapozitive color:
DOINA RĂDULEȚ

Redactor:
PETREA LUPAN

Macheta:
ELENA DINULESCU

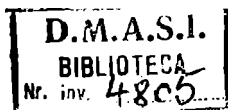
Anca Pop-Bratu

PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ

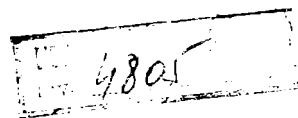
Meșteri zugravi
și interferențe stilistice

Cuvint înainte
VASILE DRĂGUȚ

Editura Meridiane
București, 1982



Părinților mei



La începutul secolului nostru, beneficiind de devotamentul patriotic a doi cărturari, astăzi mai puțin cunoscuți, știința istorică românească se îmbogățește cu două emoționante volume prin intermediul cărora se revela bogăția și puterea spirituală a Maramureșului, pe atunci un colț depărtat de țară aflat sub stăpînirea Imperiului habsburgic. Diplomele maramureșene publicate de Ioan Mihaly de Apșa¹ făceau posibilă reconstituirea unor realități instituționale robuste, aducînd temeinice lămuriri cu privire la existența voievodatelor românești de pe văile Vișeuului, Izei, Marei și Cosăului, în secolele XIV—XV. La rîndul său, Ioan Bîrlea² publica inscripțiile aflate în cărțile vechi și în bisericile de lemn ale Maramureșului, demonstrînd astfel permanența de viață și creativitate românească, de asemenea trainicele legături niciodată întrerupte cu frații de pe întregul teritoriu românesc, cărțile tipărite la Iași, București, Rîmnic, Blaj, Alba Iulia fiind, pentru aceasta, hotărîtoare mărturii.

În anii care au urmat unirii tuturor românilor din 1918, cercetările privind Maramureșul nu au avut un caracter organizat, incursiunile în etnografia și istoria acestei admirabile vetre voievodale fiind rare și nu îndeajuns de corelate ca efort de valorificare științifică. Se cuvin a fi amintite cu precădere cercetările lui Tache Papahagi privind graiul și folclorul maramureșean³, încercarea lui G. F. Raftoiu de a lămuri istoricul mănăstirii din Peri⁴, istoria bisericească scrisă de Simion Reli⁵, scurta evocare monografică a lui Tiberiu Morariu⁶ și, mai ales, prima istorie generală a Maramureșului datorită lui Alexandru Filipașcu⁷.

Dar cea dintîi lucrare care a reușit să evoce, cu emoționantă căldură, trecutul istoric, forța morală și frumusețea nepereche a tezaurului artistic maramureșean a apărut în iarna anului 1940—1941, atunci cînd, ca urmare a dictatului de la Viena, Maramureșul, împreună cu o bună parte din Crișana și din Transilvania de nord-est, devenise o întristată pradă a stăpînirii străine. Într-un tom compact al „Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice“, harnicul cercetător care a fost Victor Brătulescu publica un documentat studiu privind bisericile de lemn din Maramureș⁸, prilej pentru a face cunoscute rădăcinile istorice ale mîndrelor sate voievodale, ca și străvechea tradiție românească a artei de a construi în lemn. Numeroasele imagini (fotografii și relevee) adunate în cuprinsul lucrării, veneau să întărească demonstrația textului care scotea în evidență îndrăzneala de concepție și originalitatea formală a bisericilor de lemn maramureșene, monumente la a căror desăvîrșire artistică participă deopotrivă armonioasa desfășurare în spațiu a volumelor arhitectonice și sărbătoreasca poadoabă pictată a interioarelor.

În anii celui de al doilea război mondial, Maramureșul a plătit un greu tribut de sînge, amintirea eroilor săi fiind cu solemnitate perpetuată de monumentul țăranilor martiri de la Moisei, monument datorat sculptorului Gheza Vida, el însuși un fiu al acestor locuri.

În deceniile de după 23 August 1944, interesul pentru istoria, etnografia și arta Maramureșului s-a accentuat, cercetările fiind concretizate în mai multe lucrări de reală autoritate științifică. În anul 1957 apărea prima lucrare de sinteză privind arhitectura populară românească în cadrul căreia prof. Grigore Ionescu scotea în evidență valoarea monumentelor maramureșene ca expresie de vîrf a artei de a construi a meșterilor țărani din România⁹. Zece ani mai târziu, Paul Petrescu demonstra unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești, situînd cu claritate locul edificiilor din nordul țării în contextul arhitecturii populare autohtone¹⁰. Unei mai puțin convingătoare încercări — datorată lui I. D. Ștefănescu¹¹ — de a prezenta în ansamblu arta veche a Maramureșului, i-a urmat o amplă și sistematică analiză a artei populare din nordul Transilvaniei, lucrare în cadrul căreia se relevau încă o dată bogăția și originalitatea, cu profunde rădăcini în tradiție, a creației artistice maramureșene¹².

Încununînd mai mulți ani de rodnice investigații istorice și arheologice, lucrarea pe care Radu Popa a consacrat-o secolului al XIV-lea în țara Maramureșului depășește copios limitele cronologice enunțate prin titlu, pentru a oferi o foarte cuprinzătoare privire istorică asupra străvechilor așezări românești din bazinul Tisei superioare¹³. Procedînd la o migăloasă cercetare a izvoarelor scrise și a materialelor rezultate din săpături arheologice, Radu Popa a reușit să reconstituie cadrul istoric local din secolele primelor înfiripări feudale pînă în secolul al XIV-lea, cînd voievodatele maramureșene au ajuns la forme superioare de organizare politică și militară, fapt lesne de demonstrat prin martorii vechilor turnuri și curși fortificate, dar mai ales prin intermediul aceluși act de demnitate și de putere care avea să se concretizeze în descălecarea Moldovei. Dar evocarea condițiilor de viață de pe văile rîurilor Tisa, Vișeu, Iza, Mara și Cosău face posibilă aducerea în lumină a unor importante inițiative de ordin cultural, pe fondul cărora va fi mai ușor de înțeles întraga devenire, atît de vi-guroasă și de originală, a creației artistice locale.

Un nou reper, deosebit de important pe drumul redescoperirii Maramureșului ca vatră de artă, a fost stabilit de cercetătorul clujan Marius Porumb, o dată cu publicarea unei monografii privind icoanele pictate pe lemn.¹⁴ De observat că, în timp ce I. D. Ștefănescu — tratînd această problemă într-un mod superficial — afirma, fără nici un temei științific, că „în Maramureș au rămas puține icoane”,¹⁵ Marius Porumb demonstrează, cu puterea de convingere a unui bogat material ilustrativ, că, dimpotrivă, există aici numeroase și foarte frumoase exemplare, ceea ce permite delimitarea unei autentice și valoroase „școli” locale.

Ulterior, zestrea de artă a Maramureșului a atras pasiunea și rîvna devotată a unor tineri cercetători dornici să pună în valoare capitolul mai puțin cunoscut al picturilor murale¹⁶. Din categoria noilor studii menite să rotunjească cunoașterea sistematică și înțelegerea sensibilă a Maramureșului, ca zonă de neîncetată rodnicie a pămîntului românesc, face parte și lucrarea de față, promișător debut editorial al unei serioase cercetătoare: Anca Pop-Bratu. După ce, încă din primii ani de studii, a realizat o temeinică și subtilă analiză a pecetelilor maramureșene¹⁷, Anca Pop-Bratu s-a dedicat acțiunii de repertoriere a picturilor murale păstrate în bisericile de lemn, cu scopul mărturisit de a stabili interconexiunile de ordin stilistic și iconografic. Parțial valorificate sub formă de comunicări și articole, rezultatele cercetărilor sale (prelungite pe parcursul mai multor ani) s-au concretizat în cele din urmă într-o lucrare monografică, prima de acest fel consacrată picturii murale din Maramureș.

Poposînd asupra acestei lucrări, e bine ca cititorul să fie avertizat că nu se află în fața unei variante augmentate a publicațiilor mai vechi. Este vorba aici nu numai despre o foarte relevantă cuprindere a materialului de studiu, exprimabilă prin simpla cuantificare a datelor informative. Ceea ce apare din capul locului ca fiind mai semnificativ, mai important

și mai exemplar este schimbarea fundamentală a metodei de interpretare, în intenția de a demonstra capacitatea de absorbție culturală și puterea de creație originală a mediului artistic maramureșean. De-a lungul lucrării pot fi identificate și urmărite, în progresia lor demonstrativă, mai multe „fire” de referință care se însoțesc cu necesitate pentru a pune în evidență extensia și vigoarea universului spiritual din satele Maramureșului. Prevalându-se de metoda iconologică a lui E. Panofski — pe care, în esența sistemului de lectură, N. Iorga o devansase cu câteva decenii, atunci când vorbea despre semnificația monumentului istoric¹⁸ —, Anca Pop-Bratu își propune și reușește să aducă la lumină calitatea de semnificant a picturilor murale din Maramureș, în a căror configurație programatică și stilistică pot fi lesne identificate diagramele sociale și afective ale așezărilor țărănești în mijlocul cărora au fost zămislite.

Din analiza formală rezultă cu claritate un fapt, niciodată relevat pînă în prezent, dar de o covârșitoare importanță pentru înțelegerea substratului cultural al ansamblurilor murale studiate. Într-adevăr, alături de comentariile de ordin stilistic, cît și din foarte utilele scheme desenate, cărora li se adaugă un material fotografic bine selectat, rezultă că unele picturi murale ce decorează bisericile de lemn din Maramureș au fost concepute potrivit unei viziuni baroce. Compozițiile de ansamblu, aparatul ornamental și, mai ales, mișcarea interioară a fiecărei imagini luată în parte (personaje, falduri, elemente de cadru), totul acuză însușirea de către zugravii țărani a gramaticii (sintaxă și morfologie) baroce, gramatică pe care tradiția și sensibilitatea locului au supus-o unui original proces de autohtonizare. Din demonstrarea acestui fapt decurg cu necesitate mai multe concluzii pe care lucrarea le subliniază, comentîndu-le în mod nuanțat. În primul rînd este surprinsă dinamica spirituală a satelor maramureșene al căror ireversibil proces de emancipare națională și socială din secolele XVIII—XIX se asocia cu o curajoasă deschidere către formele culturale-artistice contemporane, ca instrumente ale devenirii istorice.

Privind biserica de lemn maramureșeană ca pe o structură complexă și multisenșibilă, ca pe un receptacol al universului spiritual făurit de către țăranii-comanditari și țăranii-meșteri, constructori sau zugravi, Anca Pop-Bratu a urmărit procesul de transformare a filonului tradițional post-bizantin și arborescența noilor modalități de expresie artistică, în contextul unor neîncetate confluente europene. Așadar, departe de a fi o relicvă etnografică circumscrisă cu îndărătnicie și conservatoare, Maramureșul apare ca o zonă culturală în continuă ebuliție, capabilă să asimileze în mod creator la nivelul rural specific ceea ce mediul cultural european produsese în ambianță urbană și de înalte resurse materiale.

Subliniind observația că ceea ce s-a petrecut în pictura murală maramureșeană a fost o asimilare creatoare, originală și autentică — deci nu o imitație modestă de tip periferic —, scoatem în evidență un adevăr valabil pentru întreaga producție de artă a satelor românești din secolele XVIII—XIX. Într-o epocă în care vechea societate medievală se afla într-un accelerat proces de destrămare, iar apetitul cultural al fostelor vîrfuri sociale intrase în declin, asistăm la o semnificativă explozie de inițiativă și de energie creatoare în rîndul breslelor de la oraș și mai ales în mediul sătesc, întregul pămînt românesc acoperindu-se de frumusețea proaspătă a cliitoriilor meșteșugărești și țărănești. Este epoca în care, din Crișana pînă în Moldova, din Oltenia pînă în Maramureș, pretutindeni se constituie numeroase echipe de meșteri dulgheri, de meșteri zidari, pretutindeni se pictează icoane și biserici prin rîvna zugravilor care străbat țara, conlucrind pe neștiute la închegarea unui stil de comună înțelegere și anticipînd tainic unirea tuturor românilor. Cu mult înainte de marile mișcări de redeschidere națională care aveau să conducă la unitatea politică a țărilor române, procesul de progresivă unificare culturală și artistică trebuie înțeles ca fiind definițoriu pentru devenirea noastră istorică, aportul popular la dinamica acestui proces fiind hotărîtoare. Nicolae Iorga a ob-

servat demult că „Noi am făcut unirea la 1859, dar unirea artistică și literară o făcusem încă din secolul al XVI-lea și de aceea Unirea de mai târziu a fost așa de solidă, după cum și Unirea cu Ardealul sub formă culturală și artistică era făcută de pe vremea lui Brâncoveanu și de aceea Unirea definitivă este așezată pe baze atât de solide“.¹⁰

Dar emanciparea artistică a Maramureșului, reclamată de noile împrejurări istorice, nu avea să se producă fără aportul acelor inspirați făuritori de frumos, meșterii numiți și nenumiți pe care cercetările ultimilor ani i-au scos din uitare. Potrivit programului său de lucru, Anca Pop-Bratu nu s-a mulțumit doar să-i identifice pe autorii picturilor murale ce decorează bisericile de lemn maramureșene. Analizele și comentariile sale fac posibilă redescoperirea unor importanți meșteri zugravi ca Alexandru Ponehalski, Radu Munteanu, Toader Hođor, Ianoș Opriș, Ioan Plohod, meșteri a căror creație jalonează șirul mutațiilor stilistice de la post-bizantin la baroc și, apoi, la eclectism, totul implantat în fondul suport tradițional care asigură sensul continuității și unității. Cu alte cuvinte, lucrarea, pe care prezentele rânduri o recomandă, nu se mulțumește să reconstituie acele realități cultural-artistice în mijlocul cărora s-au ivit picturile murale maramureșene, ci ne oferă prilejul să cunoaștem și să prețuim virtuțile de expresie plastică ale unor opere autentice și o dată cu ele să înțelegem personalitățile de neconfundat ale meșterilor autori. Exegeza criticului de artă se împletește neîncetat cu omagiul cald și vibrant înclinat acelor inspirați zugravi prin a căror devotată strădanie bisericile de lemn maramureșene și-au aflat frumusețea interioară.

Analizele iconografice, aparatul științific (note, repertorii, indici, bibliografie) și bogatul material ilustrativ asigură lucrării de față calitatea unui indispensabil instrument de referință. Este o calitate prin care volumul de debut editorial al Ancăi Pop-Bratu se așază în rândul celor mai bune lucrări de istoria artei apărute la noi în ultimele decenii.

VASILE DRĂGUȚ

București, noiembrie 1980

Ceea ce ne propunem în această lucrare este reconsiderarea picturilor murale maramureșene dintr-o perspectivă modificată. Mult mai variate stilistic și mai profunde în înțelesuri decît se crede în general, ele fac parte din ampla mișcare de înflorire artistică produsă la nivel rural în toate ținuturile românești, în secolul al XVIII-lea, perioadă în care are loc proliferarea centrelor de meșteri populari desprinși din marea tradiție a artei post-bizantine, dar și deschiderea orizontului către noile curente stilistice internaționale.

Integrate în acest larg fenomen de expresie românească, picturile maramureșene aduc o notă aparte, circumscrisă de coordonatele Maramureșului istoric.

Deși mult mai puțin studiate decît arhitectura bisericilor de lemn, devenite un punct de referință bibliografică, picturile murale maramureșene au făcut totuși obiectul cîtorva studii de specialitate.

Meritul publicării primului studiu asupra lor îi revine lui Victor Brătulescu, care le prezintă cu titlul *Biserici din Maramureș* în numărul din 1941 al revistei „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, înfățișîndu-le monografic, sub forma unor scheme iconografice și insistînd mai ales asupra unor detalii anecdotice, cu referiri directe la mediul rural și la „arta țărănească”.

Incluse în lucrarea din 1968 a prof. I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, picturile murale sînt, de asemenea, prezentate monografic, cu sublinierea unor elemente iconografice și stilistice de îndepărtată origine; picturile sînt considerate alterări în timp ale unei gândiri odinioară coerente, exprimată printr-un program a cărui consecvență este „tulburată” de uitare și neînțelegere.

Studii mai noi au întreprins identificarea operelor unor zugravi localnici: articolul lui A. Socolan și A. Toth, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, publicat în „Marmatia”, I, 1963 și interesante articole, bogate în sugestii și precizări ale lui Aurel Bonciu — *Cîteva observații asupra bisericii din Sirbi-Susani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, 1970, și *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta”, 1970. În sfîrșit, recenta lucrare a lui Marius Porumb — *Icoane din Maramureș*, 1975 — urmărește cronologic evoluția stilistică a picturii de icoane, a atelierelor și a meșterilor zugravi, dintre care unii sînt, firese, și autori de picturi murale.

În prezenta lucrare vom releva coexistența în picturile murale maramureșene a mai multor tipuri de structuri stilistice, ele însele tributare unor arii de cultură diferite care s-au intersectat pe teritoriul Maramureșului, sigur pe tradițiile sale, dar în același timp deschis unor noi perspective artistice. În acest context se exprimă personalitățile distincte ale cîtorva meșteri zugravi care au activat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Analiza operelor acestor zugravi, sublinierea disocierilor și interferențelor stilistice care se produc, ca și schițarea răspunsului nuanțat al societății locale față de un nou contact cultural sînt probleme care au stat la baza încercării noastre de a descifra caracteristicile picturii Maramureșului într-un moment în care, departe de a fi un simplu fenomen de decadentă prin rusticizare, ea ne vorbește despre capacitatea receptivă a colectivității locale care dorește să se afirme.

În cele ce urmează vom încerca să definim *premisele teoretice* de la care am pornit în abordarea unor aspecte ale interferențelor stilistice surprinse în Maramureșul veacurilor XVIII—XIX, considerîndu-le din perspectiva mai largă a fenomenelor culturale.

În momentul în care analizăm o operă de artă dincolo de propriile sale calități, de compoziție, iconografic etc., considerînd-o atît ca document al personalității autorului ei, cît și al civilizației spirituale căreia îi aparține, ori al unui anumit mod de sensibilitate religioasă, înseamnă că interpretăm opera de artă ca simptom a „altceva”, iar caracteristicile ei ca manifestări particulare ale acestui „altceva”, că încercăm deci să descifrăm, „valorile simbolice” subiacente operei de artă²⁰.

Avînd în vedere că fenomenele de interferență stilistică remarcate aici pot fi considerate simptomatice pentru evoluția spiritualității locale, vom lua în discuție termenii care intră în relație în acest proces, și anume configurația culturală receptoare și diferitele sfere emițătoare.

Pornim de la postulatul că lucrăm cu sisteme a căror coerență, în momentul analizei, este suficient de mare pentru a putea forma unități semnificative de studiat. În același timp luăm în considerare faptul că orice cultură este „mai mult decît suma trăsăturilor ei”²¹ și că ea reprezintă dezvoltarea istorică originală care s-a efectuat atît în funcție de mediul social și geografic, cît și de „modul în care e utilizat materialul cultural care i-a venit fie din exterior, fie din propria sa facultate creativă”²² sau, așa cum sugestiv a arătat Lucian Blaga, „cîmpul stilistic...nu este un tot indivizibil, nici monolitic, nici monadic”, ci „un mănunchi de factori” care „pot să varieze independent unul de celălalt” dar care „alcătuiesc un ansamblu în sensul unui tot cosmo-genetic”²³.

În acest context ni se pare esențială precizarea că nu elementele componente sînt cele care determină caracterul unei culturi, ci tocmai modul în care sînt ele selectate, reformulate și integrate în ansamblul configurației culturale, în funcție de un „pattern”²⁴ sau o „matrice stilistică”²⁵ proprie. Tiparele culturale acționează ca un fel de filtru care operează trierea elementelor propuse, respingîndu-le pe unele și acceptîndu-le pe altele, tocmai în funcție de compatibilitatea acestora cu structura receptoare.

Fiecare colectivitate socială are propriile sale predispoziții de schimbare; de aceea, transferul unui element cultural de la o colectivitate la alta, sau de la o sferă culturală la alta, ilustrează gradul de deschidere și capacitatea integrativă a societății receptoare.

Soarta elementului nou depinde de natura contactului și de raportul dintre cele două configurații culturale. Transferul în sine poate fi produsul unui fenomen de difuzare involuntar și natural, ca propagarea undelor, dar poate avea și un caracter impus din partea unei culturi instituționalizat dominante.

Acceptarea sau respingerea, modul de acceptare și condiționarea asimilării depind de natura elementului cultural nou, care poate merge fie în același sens, fie în sens opus evoluției interne, sensibilității și disponibilităților proprii de schimbare ale configurației culturale receptoare.

Răspunsul acesteia este de natură complexă și reprezintă un simptom cultural al colectivității respective, căci ea are posibilitatea să aleagă nuanțat modul în care va accepta transferul propus.

Dacă elementul cultural nou este compatibil cu configurația culturală receptoare, el va fi acceptat de aceasta într-un proces de asimilare ce presupune reformularea în conformitate cu coordonatele date; doar remodelarea asigură elementului respectiv integrarea și răspîndirea în ansamblul socio-cultural în care a pătruns²⁶.

În această accepție, se poate spune că procesul de asimilare este similar cu procesul creației²⁷.

Gradul de integrare a elementelor culturale noi poate fi verificat prin urmărirea persistenței acestora în procesul istoric, în care unele rămîn, iar altele se pierd.

Dacă elementul cultural nou este incompatibil cu configurația culturală receptoare, reacția acesteia va fi doar de acceptare. Excluzînd varianta, practic imposibilă, a unui refuz total, colectivitatea receptoare mai are două posibilități de alegere: fie să accepte elementul cultural străin ca fenomen de suprapunere într-un domeniu izolat, în acele zone ale sale în care rezistența e invers proporțională cu dependența față de cultura exterioară și deci cu forța de penetrație a acesteia, fie să-l accepte parțial, asigurîndu-i posibilitatea de răspîndire.

În cazul fenomenului de suprapunere, elementul străin își păstrează toate caracteristicile, nu se contaminează cu schemele tradiționale ale configurației receptoare și ca atare rămîne izolat, nedigerabil pentru celelalte domenii culturale.

Acceptarea incompletă sau chiar inexactă a elementului străin se face fie numai în formă, ignorîndu-i semnificația originară, el fiind folosit în conformitate cu necesitățile societății receptoare, în cadrul căreia capătă aplicații diferite de cele pentru care a fost conceput; fie, dimpotrivă, el e acceptat numai în idee, forma sa adaptîndu-se pattern-ului local. Acest fenomen de asimilare parțială a elementului cultural străin îi asigură posibilitatea răspîndirii într-o formulă alterată, potrivită cu coordonatele configurației socio-culturale receptoare.

Din cele de pînă acum, ne putem da seama încă o dată de ce actul complex al acceptării poate echivala creația prin modul în care elementul nou e adoptat și adaptat.

Pentru o mai clară punere în pagină a operelor studiate, ni se pare necesar să precizăm deschiderile cadrului geografic și istoric în care se desfășoară fenomenele la care ne referim.

Relativa izolare intramontană a Maramureșului istoric e străpunsă de deschiderile către zonele învecinate prin cîteva drumuri de legătură, atestate încă din evul mediu, drumuri ce vor fi constituit și principalele căi de circulație culturală, care au marcat istoria Maramureșului. Unele dintre ele sînt simple poteci, atestate documentar, sau doar de frecvența legăturilor culturale, altele sînt adevărate căi de acces pentru traficul rutier.

Astfel, spre nord, unde Maramureșul este mărginit de masive muntoase, existau totuși din vechime numeroase drumuri și poteci care asigurau circulația unei populații pastorale românești ale cărei urme sînt sesizabile din nordul Carpaților pînă în Munții Tatrei²⁸, din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea. De asemenea, în secolele XVI–XVII, după apariția unor sate rutene la izvoarele Tisei, drumul care trece prin Pasul Tătarilor era folosit curent pentru a face legătura între nordul Transilvaniei și ținuturile Liovului²⁹.

Spre est, către Moldova, există mai multe posibilități de acces între Munții Maramureșului și masivul Rodnei, prin văile deschise ale principalelor riuri moldovene care brăzdează lanțul muntos.

Legăturile cu zonele situate la vest și sud-vest (Oaș, Baia Sprie — Baia Mare și cele din vestul Tisei) erau asigurate de căi de acces ușor accesibile, cunoscute din secolul al XIV-lea³⁰.

În sfârșit, spre sud și sud-est Maramureșul comunică cu Năsăudul prin pasul Șetref și prin poteci care străbat masivul Rodnei, ducând mai departe spre nordul și centrul Transilvaniei.

Toate aceste drumuri au constituit în același timp tot atâtea căi de comunicare culturală ale Maramureșului istoric cu ținuturile învecinate din Moldova, Transilvania, zona Baia Sprie — Baia Mare, Oaș, Polonia, Slovacia și Ucraina Subcarpatică.

Între aceste coordonate geografice s-a desfășurat viața economică, socială și politică a Maramureșului.

Având convingerea că realitățile veacurilor XVIII—XIX, în limitele cărora se va înscrie studiul nostru, nu pot fi înțelese fără raportarea la acea perioadă în care au fost puse bazele vieții culturale maramureșene, ne vom permite o succintă întoarcere în timp, către secolul al XIV-lea. Vom fi călăuziți de fundamentala lucrare a arheologului Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, alături de care considerăm că „în literatura populară orală, în arhitectura și arta populară, în costume și datini ca și în celelalte variate expresii ale bogăției sufletești a maramureșenilor, se găsesc numeroase elemente a căror vechime coboară nu numai pînă în veacul al XIV-lea, ci și mult mai departe în trecut”³¹.

Cele mai îndepărtate știri documentare de care dispunem vorbesc despre existența în secolul al XIV-lea a o sută de așezări stabile maramureșene, dispuse în majoritate de-a lungul principalelor văi ce brăzdează ținutul.³² Această grupare a așezărilor de-a lungul râurilor (Vișeu, Iza, Cosău, Mara) va rămîne una dintre caracteristicile vieții maramureșene, concentrată în microregiuni delimitate de cursul principalelor ape.

Cristalizarea vieții sociale maramureșene își are rădăcinile în obștea satească, care a constituit „elementul de bază al organizării sociale din veacul al XIV-lea și totodată elementul de continuitate al societății locale deoarece ea își are originile într-o epocă anterioară și a continuat să existe și în veacurile următoare”, reprezentînd în același timp „elementul esențial de rezistență activă și pasivă a țărănimii față de aservirea feudală”³³.

Din obștile satești, în urma unui proces firesc istoric de diferențiere socială pe baze economice, s-a ridicat lent feudalitatea locală. Prin stratificarea socială din cuprinsul unei microregiuni, în primul rînd în urma cerințelor vieții economice, dar și a unor aspecte sociale, militare și de cult, s-a ajuns treptat la organizarea prestatală a țării Maramureșului sub forma cnezatelor. Dezvoltarea generală a relațiilor feudale a dus la apariția, în strînsă legătură cu evoluția cnezatelor de sat, a cnezatelor de vale, care cuprindeau cîteva sate grupate în jurul principalelor văi³⁴.

Tradiția acestora se va menține îndelung în viața culturală maramureșeană, fiind sesizabilă atît în unele aspecte etnografice, cît și în modul în care au fost adoptate anumite structuri stilistice în pictura murală a veacurilor XVIII—XIX.

Următoarea etapă a structurării vieții social-politice maramureșene a constituit-o voievodatul, instituție a cărei conducere a fost, cel puțin la origine, eligibilă de către adunarea cnezilor maramureșeni. În cadrul acesteia, voievodul avea rolul de conducător militar al țării Maramureșului și atribuții juridice exercitate în baza obiceiurilor și tradițiilor locale³⁵.

Exprimînd stadiul de dezvoltare politică, instituționalizarea vieții religioase maramureșene a culminat cu acordarea dreptului de stavropighie constantinopolitană mănăstirii din Peri în 1391³⁶.

Pentru această epocă ambele categorii de lăcașuri de cult cunoscute, bisericile parohiale din vatra satului³⁷ și cele ale mănăstirilor izolate³⁸, debutează ca instituții „prin excelență feudale”³⁹, adică patronate de feudali în a căror posesiune se află. Astfel, prin acordarea dreptului de stavropighie mănăstirii din Peri, din posesia Dragoșeștilor, Constantinopolul își asigura o nouă autoritate laică în regiune.

Pe de altă parte, pe lângă biserica ortodoxă a românilor, în Maramureș au existat atît lăcașe catolice (ale celor cinci așezări de „oaspeți regali” germani și unguri, pătrunși în Maramureș după 1271), care depindeau de un arhidiaconat⁴⁰, cît și lăcașele rutenilor (așezați aici la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea) aflați sub jurisdicția episcopiei din Muncaci (care ia ființă în secolul XV)⁴¹.

Așadar, încă de la începuturile vieții sale artistice, Maramureșul a fost integrat în marea arie bizantină dar, în același timp, prin poziția sa geografică, el a devenit și locul unor interfețe culturale.

De-a lungul veacului XIV, ca și în perioada următoare, cnezii maramureșeni au depins de raporturile lor cu coroana ungară, în măsura în care aceasta le recunoștea titlul de stăpînire, ca urmare a unei situații de fapt, întărită prin privilegii cu drept cnezial sau nobiliar.

Întărirea autorității ungare asupra Maramureșului a dus treptat la asimilarea dreptului cnezial cu cel nobiliar și la transformarea, în urma unui proces complex și îndelungat, a voievodatului Maramureșului în comitat al regatului angevin.

Pe domeniile cnezilor care au acceptat asimilarea în cadrul nobilimii maghiare, ca și în cele cîteva sate stăpînite de feudali străini, s-a ajuns repede la dizolvarea obștilor satești și la transformarea țăranilor liberi în iobagi.

În schimb, în majoritatea satelor rămase în stăpînirea feudalității locale care „și-a păstrat legăturile cu mediul ei original”, s-a produs un „interesant proces de nivelare între obștea satească și familiile cneziale”, în principal pe calea legăturilor familiale care au făcut ca „sate în care o familie de cnezi a primit în secolele XIV—XV o diplomă nobiliară sau cnezială să devină în veacul al XVIII-lea în totalitatea lor sate nemeșești”.⁴²

Acest fapt nu va fi lipsit de importanță în analiza vieții culturale și artistice a Maramureșului veacurilor XVIII—XIX, în care dorința de afirmare a cîtorului-comanditar trebuie să fie înțeleasă ca o expresie a cerințelor întregii obști satești, conștientă de vechimea și forța atribuțiilor sale.

De-a lungul secolului al XV-lea, Maramureșul continuă să fie păstorit de egumenii-exarhi ai mănăstirii din Peri: printr-un act din 1479, emis de Matei Corvin, aflăm că preoții români din Maramureș sînt scutiți de orice dări către stat și păstoriți de mitropolitul Ioanichie⁴³.

Odată cu sfîrșitul secolului al XV-lea, datorită conflictelor care au avut loc între egumenii români ai mănăstirii Peri și episcopii ruteni din Muncaci, Maramureșul a trecut sub jurisdicția acestora din urmă, pînă tîrziu, către începutul secolului al XVII-lea.

Pentru începuturile vieții artistice maramureșene putem doar să presupunem că atît puternica dezvoltare artistică a Moldovei veacurilor XV—XVI, cît și ecourile Renașterii, resimțite în Transilvania și în țările învecinate din Europa centrală, nu au rămas fără răsunset în Maramureș.

În secolul al XVII-lea, dominat de Reformă, sînt cunoscuți din nou, numai pentru Maramureș, episcopi români ortodocși, cu reședința la Peri sau în alte mănăstiri, mulți „numiți la recomandarea unor domni români, mai ales din Moldova, unii fiind hirotonisiți la Suceava sau la Iași”⁴⁴ după ce, prin pacea de la Brest-Litovsk din 1596, o parte din clerul și credincioșii ruteni trecuseră la unirea cu Roma.

Nici domnitorii Țării Românești nu rămân indiferenți la situația românilor ortodocși de dincolo de munți, după cum o dovedește și atitudinea lui Șerban Cantacuzino, care încearcă să intervină în favoarea bisericii românilor transilvăneni⁴⁵, sau a lui Ștefan Cantacuzino, care donează în 1617 un potir mănăstirii „Înălțarea Domnului“ din Maramureș⁴⁶.

Schimbările politice survenite în urma păcii de la Mikulov, din 1622, prin care Habsburgii cedau lui Gabriel Bethlen în stăpânire viageră șapte comitate din nordul Transilvaniei și Ungariei, au creat premisele imixtiunii directe a principilor transilvăneni în alegerea episcopilor ortodocși de Muncaci și Maramureș, ceea ce a produs frecvent opoziții din partea adunării generale a nobililor și preoților maramureșeni; episcopii erau schimbați des și, în ciuda faptului că erau de obicei trimiși pentru hirotonisire în Moldova, li se impuneau totodată condiții calvinizante⁴⁷.

În 1656 Maramureșul este pus sub ascultarea mitropolitului Sava Brancovici din Alba Iulia, care în 1672 a sfințit mănăstirea Moisei, închinată Putnei.

În același timp, copii moldoveni străbat ținutul Maramureșului: în 1675 este menționat la Borșa „Pepelea Timotei diacon ot Moldova“; în 1697, la Hărnicesti, „Ilie dascălul, Aron Popovici din Țara Moldovii, din Iași“, iar în 1700, la Nănești, „popa Vasile Moldoveanul“, același probabil cu dascălul Vasile Sturza Moldovanul care a străbătut ținuturile ardelenne și a scris 31 de manuscrise românești.⁴⁸

De la sfârșitul secolului XVII încep să-și facă simțită prezența atelierele de zugrăvi localnici de factură țărănească, a căror activitate va deveni prodigioasă în secolul următor.

Totodată, se pare că Maramureșul secolului XVII devine „centrul unor iradieri de meșteri și icoane în special spre zonele de religie ortodoxă din Slovacia de est, Ucraina subcarpatică, Galiția și Polonia“⁴⁹, zone cu care pictura de icoane maramureșeană prezintă mari similitudini.

Evenimentele isorice petrecute la sfârșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui următor (ocuparea Transilvaniei de către Habsburgi în 1691, urmată de presiunile crescînde uniate asupra românilor ortodocși din Maramureș, începînd din 1697 și culminînd în 1701 cu înființarea bisericii greco-catolice) au determinat în bună măsură evoluția creației artistice.

Încercarea de a impune catolicismul tuturor naționalităților din Imperiul habsburgic s-a lovit de împotrivire atât din partea românilor, cît și din partea sîrbilor ortodocși și a maghiarilor calvini, pentru care acest act însemna începutul unui proces de depozedare de tradiția lor națională și culturală.

În ciuda promisiunilor imperiale (prima „Diplomă leopoldină“ din 1691 certifica egalitatea socială a clerului uniat cu cel catolic, iar a doua „Diplomă“ din 1701 extindea acest drept și asupra laicilor), noua formă de organizare ecleziastică a fost întîmpinată cu vii proteste.

În Maramureș, românii se opun îndelung trecerii la biserica uniată, demonstrînd în mod sugestiv felul în care comunitatea reacționează, se apără, uneori cedează, însă se revoltă iar, la prima ocazie, în fața unei infiltrații culturale străine, cu caracter impus.

Astfel, în 1703, maramureșenii răspund la apelul lansat de Francisc Rakoczi II și participă la răscoala antiuniată care se prelungește sub formă de guerila pînă în 1711.

De asemenea, cîțiva episcopi continuatori ai vechii tradiții, sfințiți uneori în Moldova, opun o rezistență îndîrjită, consacrînd la rîndul lor, pe ascuns, preoți ortodocși pentru Maramureș și pentru parohiile ortodoxe din Transilvania, pînă cînd sînt opriți de la exercitarea

funcției episcopale și închiși sub false învinuiri, în ciuda protestelor vehemente ale populației locale⁵⁰.

Din 1720 episcopia greco-catolică din Muncaci își extinde jurisdicția și asupra Maramureșului⁵¹; după ce în 1732 comitatul Maramureș este alipit la Ungaria, în 1737 nu se mai aprobă „zidirea de biserici greco-ortodoxe decât cu concesiunea regelui”⁵², iar în 1740 episcopia ortodoxă română este desființată și ținutul trecut pentru mai mult de o sută de ani sub ascultarea episcopiei uniata din Muncaci.

Populația Maramureșului se mai revoltă totuși încă o dată, participând în 1761 la mișcarea antiuniată a românilor din Ardeal conduși de călugărul Sofronie.

În acest complex de factori politici și culturali trebuie privită și înțeleasă evoluția artistică a Maramureșului istoric.

Pe de o parte, Contrareforma, cu stilul ei oficial — barocul —, nu a trecut fără să stîrnească ecouri în dezvoltarea artei religioase; pe de altă parte, ca o contrapondere la creșterea influenței catolicismului, au fost strînse relațiile culturale cu celelalte ținuturi românești⁵³ și prin aceasta, implicit, cu sfera culturală de tradiție bizantină.

Astfel, legăturile tradiționale cu Moldova se întăresc. Mănăstirea Moisei, schit al mănăstirii Putna din Moldova, este un puternic focar de cultură ortodoxă întreținut de călugări și personalități culturale moldovene⁵⁴, cu toată împotrivirea Imperiului Habsburgic: în 1758 este trimis ca egumen al mănăstirii Moisei un călugăr de la Putna⁵⁵, iar între anii 1779—1780 își stabilește reședința aici un arhimandrit Andrei de la mănăstirea Moldovița⁵⁶.

De asemenea, numeroși dascăli și dieci moldoveni, care străbat satele, trec și prin Maramureș, răspîndind cărți ortodoxe, copiind și legînd manuscrise, asigurînd astfel circulația și unitatea culturală dintre toate ținuturile românești⁵⁷.

Dar deosebit de eficace s-a dovedit în acest sens circulația cărților ortodoxe tipărite în Țara Românească, la inițiativa lui Constantin Brâncoveanu, special pentru a fi răspîndite în sprijinul românilor din Transilvania obligați la unație. Tiparnița din Rîmnicu-Vilcea, înființată în acest scop în 1705 de către mitropolitul Antim Ivireanul⁵⁸, „a urmărit sistematic, după un plan chibzuit de către ierarhi titulari, să împlinească acel rol de iradiație cultural-bisericească ce a avut menirea să umple golul ce domnea în această privință în ținuturile de peste Carpați... tocmai în perioada în care ortodoxia de peste munți trecea prin istoricul impas de la începutul secolului al XVIII-lea”⁵⁹.

Aceste cărți erau purtate de dieci colportori, vînzători ambulanți sau chiar de țărani și păstori, care foloseau, în afara drumului tradițional ce lega Rîmnicu-Vilcea de Sibiu, numeroase poteci ascunse, de trecere peste munți. Astfel transportate, cărțile erau lăsate în locuri prestabilite, un fel de „depozite” care formau o adevărată „rețea de difuzare” ce pătrundea pînă în cele mai îndepărtate regiuni românești⁶⁰.

Marea forță de iradiere a cărților scoase de tiparnița de la Rîmnicu-Vilcea, dar și de alte centre ortodoxe din Țara Românească și Moldova, a atins și Maramureșul⁶¹, unde este chiar menționată existența unui „depozit” de cărți ortodoxe la Bîrsana⁶². Ilustrațiile cărților răspîndite în număr mare nu vor rămîne fără ecou în picturile maramureșene.

Secolul al XVIII-lea, în special în a doua sa jumătate, va cunoaște o intensă activitate artistică în satele maramureșene, unde se formează ateliere de meșteri zugravi și iconari localnici. Activității și personalității acestor zugravi le vor fi dedicate paginile ce urmează.

Ne vom opri în primul rînd asupra picturii de tradiție *post-bizantină*.

Contactul cu cultura bizantină produs la începuturile vieții cultural-artistice românești a fost urmat de un fenomen de asimilare a valorilor artistice transferate, pînă cînd acestea au devenit, după lente evoluții istorice, însăși expresia tradițională a artei românești.

Dar această acceptare nu a însemnat doar o preluare formală a unor modele exterioare, ci o remodelare a lor în interiorul matricei stilistice care le-a adoptat. Această reformulare în cadrul unor noi coordonate culturale a fost semnul reacției fondului receptor, care a asimilat profund modelele primite în conformitate cu propriile sale nevoi formative⁶³.

Recunoaștem rezultatele tîrzii ale acestui contact cultural în operele de tradiție post-bizantină ale meșterilor zugravi din secolul al XVIII-lea din Maramureșul istoric. Convenția limbajului abstract e păstrată, dar ea e colorată de mai mici sau mai mari devieri de la canon, prin întoarcerea formei către natură. Așa cum atît de plastic a spus Lucian Blaga: „Românul realizează în icoanele pe sticlă, sau pe lemn, figurația umană și supraumană ... înconjurîndu-se totdeauna de anume stîngăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobîndește un aer organic și viu ... „Linia“ realizată de mîna țaranului zugrav sau arhitect va manifesta în consecință totdeauna anume abateri vii de la definiția liniei ... de aici aspectul însuflețit al acestui geometrism”⁶⁴.

Nu același va fi rezultatul contactului tîrziu cu arta de factură *barocă*, întrucît acesta nu s-a produs, ca în cazul artei bizantine, în condițiile unor afinități formale.

Încadrarea unei picturi într-un anumit stil se realizează prin identificarea structurii tipologice fundamentale a acestuia; apariția elementelor caracteristice stilului respectiv poate fi generată de însăși evoluția internă a spiritualității locale în continuarea propriului său mod de gîndire sau de transferul dintr-un mediu străin, ca fenomen de suprapunere.

În cazul de față constatăm că, în timp ce pictura barocului se desfășoară într-un spațiu pe care și-l dorește infinit, sau mai degrabă deschis către nemărginire, în care plasează forme individualizate, repetabile numai în principiul lor anticlasic, asimetric, fragmentat și neformat pînă la capăt, arta populară românească păstrează întotdeauna echilibrul, ritmul calm și lent, alternanța și geometrismul. De aceea, barocul nu poate fi profund asimilat de arta populară românească, chiar făcînd abstracție de condițiile particulare, politice și culturale, în care s-au produs contactul și transferul stilistic. Totuși, datorită receptivității societății locale, structurile stilistice ale barocului au fost încorporate la începutul veacului XIX în decorația unor biserici maramureșene, poate pentru virtuțile lor decorative, poate pentru prestigiul social cu care erau deja încărcate, în urma unui fenomen de „modă”. Apar astfel elemente morfologice izolate sau integrate unei sintaxe de tip baroc; arareori însă vom putea detecta în această acceptare (care va rămîne de cele mai multe ori strict formală) și încărcătura ideologică a formelor.

Referirile de pînă acum la variațiile de expresie din picturile murale maramureșene, sesizate din perspectiva diacronică, ne vor servi drept cadru al cercetării propriu-zise pe care o vom întreprinde în paginile următoare.

Biserica de lemn maramureșeană în veacul al XVIII-lea

De îndelungă tradiție, impresionante realizări ale arhitecturii populare românești, bisericile de lemn reprezintă, prin însăși tehnica de construcție, prelungiri în timp ale unor construcții anterioare, pe care le înlocuiesc treptat, respectându-le planul și silueta. Din aceeași perspectivă trebuie privită și persistența unor formule gotice în plin veac XVIII, când majoritatea bisericilor de lemn maramureșene sînt refăcute integral, după ultima mare invazie tătară din 1717⁶⁵.

Recentele cercetări arheologice⁶⁶ au aruncat o lumină asupra posibilei geneze a tipului de biserică de lemn maramureșeană ca urmare a contactului direct cu arhitectura gotică de zid, românească, prezentă în Maramureșul veacului XIV prin monumentele de la Cuhea, Sărăsău și Giulești.

Din punct de vedere tipologic, bisericile de lemn maramureșene se încadrează în grupul nord-transilvănean, fiind strîns înrudite cu monumente din Ucraina subcarpatică și Slovacia estică⁶⁷. Este vorba despre bisericile de plan sală, încheiate cu absidă decroșată, poligonală (sau în mod excepțional, cu absidă pătrată) sau de plan triconc, cu acoperiș înalt, în două ape, cu streșina largă, uneori etajat. Elementul definitoriu al elevației este turnul-clopotniță ridicat peste pronaos, cu silueta lui elansată, cu galerie de arcade și coif înalt, piramidal, ultimă amintire a fleșelor de viziune spațială gotică⁶⁸. Situate adesea pe o colină sau în mijlocul satului, bisericile de lemn maramureșene își anunță de departe prezența, încadrîndu-se perfect în peisajul înconjurător, a cărui succesiune domoală de dealuri și văi pare prototipul ideal al spațiului mioritic.

Plastica decorativă e obținută prin însăși fasonarea unor elemente arhitecturale (capetele birnelor care susțin acoperișul sau bolțile, chitușii și stîlpii pridvorului) și prin dozarea echilibrată și parcimonioasă a unor motive ornamentale din repertoriul artei populare, cu adînci înțelesuri simbolice (briul în formă de funie răsucită care delimitează spațiul sacru al bisericii, sau încadrează ușa ei de intrare, rozele solare și „dinții de lup”).

Interiorul bisericii de lemn este de cele mai multe ori modest, nu prea înalt, nici amplu, mai degrabă intim relaționat cu proporția umană; elementele componente ale decorului (pictura murală, icoanele pe lemn și pe sticlă, mobilierul și piesele textile) formează un ansamblu situat, de asemenea, în zona de contact dintre arta populară și cea cultă.

Aici mai mult ca oriunde sînt sesizabile mutațiile produse în gustul și sensibilitatea societății locale prin coexistența unor piese populare tradiționale cu altele aparținînd artei culte de influență occidentală. Față de arhitectura care conservă formule devenite tradiționale⁶⁹, aici au pătruns, din dorința realizării unui decor cît mai bogat,

elemente la început izolate ale artei barocului, care au fost apoi integrate în ansambluri artistice structurate după legi baroce.

PICTURILE MURALE MARAMUREȘENE, databile în principal în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale veacului următor, se încadrează în mișcarea generală de o deosebită efervescență artistică ce cuprinde mediile rurale în această perioadă.

Un număr relativ mare de zugravi, adesea itineranți, formați de cele mai multe ori într-un mediu artistic popular, străbat ținuturile maramureșene, pictând biserici, tîmple și icoane, vehiculînd modele și motive de largă circulație în epocă, inspirate din ilustrațiile cărților tipărite dincolo de munți, în Țara Românească și Moldova, din icoanele pe sticlă și xilogravurile populare, care erau adesea rezultatul unor interferențe între cultura de tradiție post-bizantină și cea occidentală.

Acești zugravi erau ei înșiși fie interpreți ai fondului tradițional post-bizantin, căruia îi confereau, printr-un plus de savoare și autenticitate, o expresie nouă, fie adevărați colportori ai artei occidentale, prelucrată la nivel rustic.

Bisericile pictate de ei deveneau monumentele reprezentative ale comunității sătăști — ctitorii⁷⁰ lăcașului fiind de cele mai multe ori obștea sătășcă, de îndelungă tradiție și de o deosebită forță în Maramureș⁷¹.

PROGRAMELE ICONOGRAFICE ale bisericilor de lemn maramureșene aparțin în ansamblu tradiției ortodoxe, cu unele influențe occidentale în redactare.

Dincolo de respectarea unor teme legate de semnificația încăperilor, în special pentru altar (teme simbolizînd întruparea și euharistia) și pronaos (teme cu sens funerar, dominate de *Judecata de apoi* și de scenele auxiliare ei), trebuie remarcat, ca o trăsătură comună pentru toate bisericile studiate, programul special al naosului, bazat pe un accentuat paralelism cu sens moralizator între scenele „Vechiului Testament” (începînd cu „păcatul originar” și continuînd cu seria de păcate ce decurg dintr-însul) și cele ale „Noului Testament” (redate aproape exclusiv la *Patimile lui Iisus*, prezentate deosebit de detaliat, ca o răscumpărare a păcatelor omenirii descrise de „Vechiul Testament”).

În picturile tradiționale, realizate în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, centrul bolții naosului este rezervat figurării lui *Dumnezeu Tatăl* („Cel-Vechi-de-Zile”) cu *Sf. Duh-porumbel* pe piept — ilustrînd primele versete ale „Genezei” — sau reprezentării lui *Iisus binecuvîntînd* și *Maicii Domnului orante*. În schimb, în operele din primii ani ai veacului XIX programul iconografic al bolții se schimbă, fiind dedicat în special unor teme de „ascensiune”, cu aluzii apocaliptice, pentru ca în următoarele decenii acestor teme să li se adauge imaginea *Sf. Treimi* (în redactare occidentală) și a celor patru *evangheliști*.

Ciclul copilăriei lui Iisus este foarte redus, iar ciclul vieții Mariei, cvasi-absent. Dintre scenele vieții publice a lui Iisus apar cîteva parabole și minuni; lipsește în schimb, sau este doar fragmentar reprezentat, ciclul marilor sărbători.

Programul naosului se completează prin prezența unor sfinți, dintre care nelipsiți sînt Sf. Dumitru, asociat luptei dintre Nestor creștinul și uriașul Lie, păgînul, scenă ce capătă adesea elemente locale.

Programul iconografic al tîmplei cunoaște o dezvoltare specială, desfășurîndu-se direct pe un întreg perete, în timp ce icoanele mobile se reduc la un singur rînd.

Acest tip de program iconografic trebuie înțeles ca un important simptom al schimbării mentalității colectivității locale, colectivitate care participă la confruntările ideologice ale epocii.

Supraviețuirile iconografiei medievale — în care se amestecă legende apocrife, reminiscențe din „teatrul misterelor“ și scene simbolice cu sens alegoric din „Vechiul Testament“ — sînt deosebit de persistente în arta Contrareformei, în care spiritul neliniștit al barocului consuna cu cel al artiștilor sfîrșitului de ev mediu. În același timp, însă, spiritul critic al vremurilor noi, propagat cu insistență de Reformă, încearcă să respingă orice nu era considerat conform cu „adevărul istoric“.

Vom vedea că pictura Maramureșului, rămînînd în principal atașată redactărilor de tradiție post-bizantină, oscilează ea însăși între cele două tendințe ideologice opuse — Reforma și Contrareforma. Pe de-o parte, complăcîndu-se în a relata cu lux de amănunte, inspirate din iconografia misterelor medievale, *Patimile lui Iisus* puse în paralel cu imagini simbolice din „Vechiul Testament“, pictura maramureșeană preia din arta Contrareformei acele „figuri“ alegorice care erau adesea folosite pentru a sugera „armonia“ dintre „Vechiul Testament“ și „Noul Testament“; pe de altă parte, excluzînd aproape total scenele din *viața Fecioarei Maria*, pictura maramureșeană se arăta probabil receptivă față de ideile Reformei care contesta cultul Fecioarei, repus, în schimb, pe deplin în drepturi de iconografia Contrareforme⁷².

Analiza picturilor din bisericile maramureșene ne-a relevat coexistența unor STRUCTURI STILISTICE diverse.

Definitorie este în acest sens atitudinea față de spațiu a pictorilor atașați tradiției post-bizantine, diferită de a celor aflați sub influența innoitoare a barocului.

Dacă picturile care aparțin tradiției post-bizantine sînt subordonate liniilor principale ale arhitecturii și au suprafața împărțită, cu rol compozițional, în panouri și registre suprapuse, proporționate cu forma și dimensiunile bisericii, în schimb picturile redactate sub influența barocului încearcă să nege spațiul arhitectural prin compoziții agitate și fărîmîțate, compuse dintr-un joc liber și deschis de curbe și contracurbe.

Și într-un caz și în celălalt atenția pentru obținerea unui efect decorativ al ansamblului este dominantă și reprezintă una dintre caracteristicile picturii în epocă. Dar modul în care este realizat acest efect diferă de la un pictor la altul, ținînd cînd de ordinea mai subtilă a distribuției unor accente grafice în ritmul compoziției, cînd de ponderea sporită a ornamentelor, cînd, în sfîrșit, de însăși compunerea fastuoasă a formelor în spațiu.

În toate aceste picturi murale, indiferent dacă sînt atașate tradiției sau sînt tributare unor influențe exterioare, pătrunde o concepție innoitoare, potrivit căreia sînt introduse elemente din realitatea înconjurătoare în peisajele și cadrele arhitectonice ale scenelor sau în piesele de costum.

În ceea ce privește TEHNICA⁷³ în care sînt executate picturile murale maramureșene, trebuie subliniat că avem de-a face cu lucrări în tempera, în cazul cărora modul de preparare a suportului și de aplicare a culorilor este asemănător cu cel al icoanelor.

Suprafața de pictat este uniformizată prin lipirea unor fișii din pînză de in sau de cîneapă, de lățimi diferite (5—10 — max. 20 cm.), în funcție de suprafața pe care o au de acoperit — interstițiile dintre birne, trecerea de la un perete la altul sau de la perete la boltă, ori micile porțiuni cu asperități, cum sînt nodozitățile lemnului. Aceste fișii formează totodată un tampon elastic pentru variațiile de volum ale lemnului la schimbările de temperatură și umiditate.

Uneori pînza e înlocuită cu bucăți de hirtie de diferite dimensiuni, care au același rol de a netezi suprafața de pictat⁷⁴.

Trebuie menționat faptul că în prezent în Maramureș nu există vreo biserică cu picturi murale executate integral pe pînză, așa cum știm că există în alte regiuni ale țării. Puținele fragmente de picturi pe pînză ce se păstrează în Maramureș sînt de dimensiuni destul de mici și de obicei ulterioare picturilor murale⁷⁵.

Toate picturile murale au drept grund un strat relativ subțire de gips întins uniform pe suportul arhitectural din lemn. Pictura executată deasupra este o tempera căreia diferitele tipuri de liant — o emulsie pe bază de ou sau de caseină, ori o emulsie de ulei — îi conferă un aspect ce diferă de la mat la lucios.

Vom întîlni lucrări executate într-o tempera „clasică”⁷⁶, a suprapunerilor succesive, în operele pictorilor de tradiție post-bizantină, dar și în unele de factură barocă. Pe de altă parte, vom recunoaște picturi lucrate într-o tempera grasă⁷⁷, cu aspect păstos și strălucitor, care imită stîngaci tehnica de lucru în ulei, în operele relativ tîrzii ale pictorilor „eclectici”.

Meșteri zugravi și interferențe stilistice Filonul post-bizantin

Încă de la începuturile vieții sale culturale, Maramureșul a făcut parte din ambianța artistică de tradiție bizantină, dar a fost în același timp el însuși un punct de plecare pentru meșteri și icoane către ținuturile ortodoxe învecinate, de la nord și sud.

Legăturile devenite tradiționale cu Moldova au determinat pătrunderea în perimetrul artistic al Maramureșului a unor influențe ale picturii moldovenești⁷⁸ care au fost asimilate și interpretate în spiritul artei populare de către meșteri zugravi și iconari localnici, a căror activitate ia o deosebită amploare în veacul al XVIII-lea.

În același timp, evoluția stilistică a operelor acestor zugravi s-a produs în paralel cu activitatea atelierelor similare din mediile rurale de la nord de Carpați, în special cu cele din Ucraina Subcarpatică, Slovacia estică și Polonia sudică. Este vorba despre așa-numitul grup al „icoanelor din nordul Carpaților” care cuprinde lucrări foarte asemănătoare din punctul de vedere al redactărilor iconografice, al tipologiilor și al decorului. Cercetările mai recente⁷⁹ întreprinse în legătură cu geneza și evoluția acestui gen de artă atribuie un rol hotărâtor cunoscutului fenomen de „migrație pastorală și colonizare valahă” (în cadrul căruia un rol hotărâtor l-a avut populația maramureșeană) a acestor teritorii de la nordul Carpaților, în cursul unui proces complex care a început în veacurile XIII—XIV și s-a continuat pînă în veacurile XVII—XVIII. Procesul a fost favorizat de prezența unor grupări etnice diferite, dar toate de confesiune creștin-orientală, deci integrate sferei de influență a culturii bizantine, în cadrul căreia contactele cu ținuturile românești erau firești și deveneau din ce în ce mai frecvente și mai complexe⁸⁰.

În Maramureș se adaugă în veacul XVIII influențe indirecte ale artei de tradiție post-brîncovenească⁸¹ (în special motive decorative și principii de decor) răspîndite probabil prin intermediul cărților bisericești ilustrate și al puternicelor centre de zugravi din sudul Transilvaniei care preiau și prelucraază la rîndul lor unele elemente de tradiție post-brîncovenească.

Situată între aceste coordonate, pictura de tradiție post-bizantină din Maramureș are dezvoltarea sa originală, exprimată prin personalitatea cîtorva meșteri localnici.

FRAGMENTE DE PICTURI MURALE DIN VEACUL AL XVII-LEA

Biserica din GIULEȘTI—MĂNĂSTIREA, cu o înfățișare mai arhaică⁸² și cu inscripții în slavonă săpate în bîrne⁸³, pare să dateze din veacul al XVII-lea, cu modificări ulterioare la turlă, pronaos și pridvor⁸⁴. La sfîrșitul veacului al XVII-lea biserica exista în orice caz,

pentru că episcopul Stoica datează de aici o scrisoare în 1659⁸⁵; avînd în vedere că mănăstirea a continuat să existe pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea (în 1777 apare cu această denumire într-o inscripție pe o icoană⁸⁶), presupunem că lăcașul însuși a scăpat, fără mari avarii, invaziei tătare din 1717.⁸⁷

Pictura murală, într-o stare avansată de degradare, este foarte exfoliată, afectată în special de scurgerea apei de ploaie, dar și de transformările pe care le-a suferit edificiul în decursul timpului.

Programul iconografic nu are o distribuție logică precisă, sugerînd, alături de diferențele stilistice și de grafie, că avem de-a face cu doi meșteri care au lucrat în epoci diferite.

Inconsecvențele programului iconografic din pictura naosului, cu cicluri fragmentare, ale căror scene apar cu discontinuitate în diferite registre și în sensuri de desfășurare diverse (de exemplu ciclul *Patimilor* e prezent fragmentar pe pereții de vest și sud în registrele superioare și pe perețele nordic în registrul inferior), pledează în favoarea ideii că ne aflăm în fața unor reveniri asupra picturii inițiale.

Vom distinge astfel două categorii de picturi murale: unele care par fragmente din decorul inițial, de o deosebită calitate artistică ce ne trimite către pictura veacului XVII, altele, ale căror caracteristici stilistice ne indică veacul XVIII.

Pictura de cea mai bună calitate, de tradiție post-bizantină, care ne duce cu gîndul spre Moldova, este situată în registrul inferior al pereților de nord (cu scenele *Coborîrea de pe cruce*, *Plîngerea*, *Anastasis* și *Învierea*) și sud (în special grupul *sfinților mucenici*).

Inscripțiile din registrul inferior au o grafie foarte frumoasă, cu duct elegant, litere înalte și subțiri, ceea ce implică atît o datare mai timpurie, cît și buna formație a zugravului.

Calitatea principală a picturii din registrele inferioare ale pereților naosului constă în extrema finețe, de tradiție bizantină, cu care sînt lucrate figurile: peste proplasma brună, din care sînt rezervate umbrele, se suprapune culoarea ocru cu care sînt conturate volumele feței (fruntea, pomeții, bărbia, nasul); trăsăturile sînt desenate cu brun închis; tușe albe, puternice, vibrante, subliniază zonele de maximă intensitate luminoasă — deasupra sprîncenelor, pe pomeți, pe nas și pe bărbie. Tipologia figurilor aparține, de asemenea, tradiției bizantine⁸⁸ (cum este de exemplu frumosul chip al apostolului Ioan din scena *Plîngerii*).

Compararea acestor picturi murale cu fragmentele din pictura bisericii din *Breb* ne-au sugerat că ne aflăm în prezența unor lucrări datorate aceluiași meșter zugrav.

Fragmentele de pictură de la BREB, păstrate într-o foarte precară stare de conservare, se află astăzi în exterior, sub cornișă, pe latura de nord și cea sud a absidelor laterale.

În inventarele din 1810 și 1812 ale bisericii din Breb se menționează că biserica a fost construită înainte de 1531 și pictată în 1626⁸⁹.

Construcția actuală este rezultatul unor etape succesive. Înălțată inițial în Copăciș (pe locul unde astăzi se mai află doar un cimitir), ea a fost desfăcută pentru a fi mutată pe locul actual la sfîrșitul secolului al XVI-lea sau la începutul secolului al XVII-lea. Părțile componente au stat un timp demontate, apoi biserica a fost refăcută, inițial fără abside laterale și fără turn. Altarul și absidele laterale au fost construite abia acum 50—70 de ani, ocazie cu care altarul vechi și catapetasma, cu picturile lor din 1626, au fost demontate și refolosite, pictura ajungînd astfel în exterior⁹⁰.

Fragmentele de pictură păstrate (făcînd parte probabil din compoziția tîmplei), reprezintă un șir de *apostoli* încadrîndu-l pe Iisus. Apostolii, înveșmîntați în chiton și himation, binecuvîntează și poartă cărți. Proporțiile personajelor, chipurile lor și tipul de veșminte sînt întru

totul asemănătoare celor întâlnite în pictura de la Giulești-Mănăstirea. Figurile, construite după aceeași tehnică tradițională a succesiunii straturilor de culoare suprapuse, de la închis la deschis, pornesc de la brun pentru proplasmă, pentru a trece la ocru pentru față și la blicuri fine, albe, pentru zonele de maximă intensitate luminoasă. Culoarea veșmintelor e modulată în tonalități de diferite saturații, faldurile fiind marcate prin linii albe.

Buna calitate a acestor fragmente de pictură reprezintă un argument în plus pentru vechimea lor, anul 1626 fiind de altfel singura dată certă a unor picturi murale maramureșene în veacul al XVII-lea⁹¹.

Pe baza mării asemănări stilistice care există între fragmentele de la Breb, databile în 1626 și acele scene din pictura de la Giulești-Mănăstirea despre care a fost vorba, se poate afirma că și acestea din urmă au fost executate cu probabilitate de același meșter-zugrav, în prima jumătate a veacului al XVII-lea.

ALEXANDRU PONEHALSKI

Alexandru Ponehalski se afirmă atât ca pictor muralist, cât și ca zugrav de icoane, cutreierind satele și marcând profund prin prezența sa evoluția stilistică a picturii maramureșene, poate și în calitate de conducător al unui atelier itinerant⁹², ale cărui creații au numeroase corespondențe cu așa-numitul grup-al „icoanelor din nordul Carpaților”.

Cele două laturi ale activității sale sînt indisolubil legate între ele, Ponehalski transferind formatul și calitățile miniaturale ale picturii de icoane în pictura murală.

ЗУГРАВЪА АЛЕКЪАН ДЪ ПО НЕХАКИ

Semnătura zugravului Alexandru Ponehalski.

Prezent în Maramureș în a doua jumătate a veacului XVIII, Alexandru Ponehalski își desfășoară activitatea în mod special pe Valea Cosăului⁹³, dar și pe Valea Izei, a Marei și a Vișeuului.

Prima atestare sigură⁹⁴ a activității sale o reprezintă pictura bisericii din Călinești-Căieni, semnată și datată 1754. Este începutul lucrărilor sale pentru bisericile de pe Valea Cosăului unde va executa într-o primă etapă (1754—1762) picturi murale și icoane la Călinești-Căieni (pictura murală — 1754)⁹⁵, Budești-Susani (icoane — 1755⁹⁶, pictura murală — 1760⁹⁷), Sirbi-Susani (tîmpla — 1760 și icoane pentru această biserică⁹⁸), Budești-Josani (grup de icoane din jurul anului 1761 și ansamblul icoanelor mobile ale tîmplei din 1762⁹⁹) și unde a reveni, zece ani mai tîrziu, după cum o atestă icoanele din bisericile Sirbi-Susani, Sirbi-Josani și Călinești-Căieni (1772¹⁰⁰, 1775) ca și pictura ușii diaconești de sud din biserica satului Ferești. Din 1768 datează icoane lucrate în stilul lui Alexandru Ponehalski, aflate în regiunea Bistrița-Năsăud¹⁰¹.

În perioada următoare, meșterul e atestat sporadic în diverse zone ale Maramureșului; în 1769, sub numele „Alexa Zugrău”, pictează biserica din Berbești și, împreună cu soția sa Elena, donează aceleași biserici un clopot¹⁰²; un an mai tîrziu, în 1770, pictează ușile diaconești și icoanaristolului pentru biserica din Borșa¹⁰³.

Părăsind Valea Cosăului, el pare a fi autorul icoanelor împărătești și prăznicare de la Strîmtura (1773¹⁰⁴; este din nou sigur atestat la Giulești-Mănăstirea, unde semnează cu numele „Alexa” icoanele împărătești (1777—1779)¹⁰⁵, lucrînd probabil între timp și pentru biserica învecinată din Desești (icoane împărătești — 1778 și tîmpla — 1780)¹⁰⁶.

Tot în stilul lui Ponehalski sînt și icoanele din Muzeul Maramureșului (făcute de el sau poate de atelierul său) care provin de la biserica din Văleni, pictate în jurul anului 1779 pe spatele unor icoane mai vechi¹⁰⁷.

În sfîrșit, încununarea operei sale artistice o reprezintă picturile murale ale bisericii din Ieud-deal, databile în jurul anului 1782, ca și o icoană din biserică, lucrată în stilul său¹⁰⁸.

Elementul caracteristic pentru definirea picturii murale a lui Alexandru Ponehalski este atitudinea sa tradiționalistă față de spațiu, exprimată în încadrarea scenelor în suprafețe dreptunghiulare, inserate în registre suprapuse, proporționate cu interiorul bisericii. Scenele au adesea dimensiunea unui panou de icoană și sînt separate prin benzi de culoare roșie; în evoluția stilistică a pictorului Alexandru Ponehalski, registrele și chiar scenele vor fi mai tîrziu separate prin benzi cu motive decorative predominant vegetale, dar și geometrice. Scenele sînt gîndite unele în raport cu celelalte, pentru a forma împreună o compoziție echilibrată. Principiul simetriei este cel care domină atît în compoziția de ansamblu a unui perete, cît și în structura interioară a scenelor; de asemenea, rapelul cromatic joacă un rol important. În alte scene sînt grupate mai multe episoade în același cadru, conformindu-le unei perspective ierarhice în care momentele cele mai importante capătă locul central și dimensiunile planului întîi, iar cele considerate auxiliare sînt de dimensiuni mai mici. În sfîrșit, o ultimă modalitate de compunere a scenelor este aceea a succesiunii lor în „cadre filmice”.

Personajele, reprezentate de obicei frontal, se înscriu firesc și armonios în spațiu. Numărul lor rămîne întotdeauna modest, permițînd ușor o grupare echilibrată.

Atitudinile personajelor sînt în general calme, bazate pe puține gesturi care mențin corpul într-un perfect echilibru de tip static. Pentru a înlătura monotonia, pictorul diferențiază poziția mîinilor și înclinarea capetelor personajelor, dînd astfel ritm întregii compoziții. Chiar în plină mișcare, personajele par „încremenite” într-unul din momentele acțiunii.

Silueta se încadrează într-un dreptunghi relativ îngust, cu latura mică jos, creîndu-se o formă închisă, de tip bloc.

Veșmintele sînt puțin diferențiate; personajele sacre poartă tradiționalul chiton și himation sau felonul, iar Maica Domnului maforionul; celelalte personaje poartă o tunică scurtă peste una lungă și uneori, mantii; totuși în veșmintele reprezentate în pictură pătrund și notații din realitatea înconjurătoare — cîteva elemente de port popular, alături de unele piese care aparțin modei secolului XVIII.

Cutele veșmintelor, desenate cu un ton mai închis decît culoarea locală și subliniate uneori cu alb, încearcă să sugereze formele anatomice.

Figurile sînt reprezentate frontal, cu contururile desenate cu brun, întărit uneori cu negru, cu o perfectă știință a armoniei proporțiilor. Desenul trăsăturilor se regăsește ca o marcă distinctă la toate figurile lui Alexandru Ponehalski; fruntea lată și înaltă; ochii foarte mari, ușor alungiți, cu pupila circulară, cu o privire tristă; pleoapa superioară cu contur alb; sprîncenele ușor arcuite, din împreunarea cărora pornește nasul drept și subțire; buzele pline, puternic subliniate; în sfîrșit, ciudata dar expresiva stilizare a urechilor sub forma unui C mult întors spre interior.

Construirea figurilor păstrează în opera lui Alexandru Ponehalski ceva din amintirea tehnicii tradiționale a suprapunerilor succesive: peste ocrul care reprezintă culoarea feței se aplică pete de un ocrul foarte deschis, ușor roz, care indică obraji și fruntea; pe deasupra,

puternice blicuri albe marchează zonele de intensitate luminoasă de pe pleoape și de pe nas.

Animalele reprezentate în câteva imagini au aerul stingaci al unor jucării.

Fundalul scenelor este predominant arhitectonic și format din elemente culese din realitatea înconjurătoare, indicind totodată etapele evoluției stilistice ale picturii lui Ponehalski, în care își fac loc treptat, alături de tradiționalele coifuri piramidale ale bisericilor maramureșene, acoperișurile în formă de bulb ale unor construcții baroce.

Doar în cazurile absolut necesare iconografiei apar peisaje sumare, sugerând colinele Maramureșului.

Gama cromatică este restrinsă (ocuri, brunuri, roșu-cărămiziu, verde-măsliniu și albastru-gri) și dominată de roșu-cărămiziu.

După cum vom putea remarca, programul iconografic al picturilor lui Alexandru Ponehalski, atașat tradiției post-bizantine, se dovedește a fi, în selecția precum și în redactarea temelor, simptomatic pentru evoluția culturală a veacului XVIII.

În altar, dincolo de unele incoerențe, trebuie remarcată preferința pentru episcopii cărturari, iar dintre aceștia alegerea acelor care reprezentau importanți susținători ai ortodoxiei atât de amenințată în acel moment istoric de presiunile catolicismului.

Axarea programului iconografic al naosului aproape în exclusivitate pe o temă etică, ilustrată de scene speciale alese din „Vechiul Testament” și din „Noul Testament”, ni se pare că marchează, de asemenea, o importanță schimbare a mentalității societății sătești comanditare. Aceeași semnificație o are și iconografia pronaosului, care înfățișează, în *Judecata de apoi* și în scenele complementare ei, teme predominant moralizatoare.

Redactarea temelor rămîne de cele mai multe ori în limitele tradiționale; totuși, ca un reflex firesc al momentului istoric, pătrund și unele elemente sau chiar redactări datorate în întregime artei Occidentului, care rămîn însă izolate în ansamblul iconografiei post-bizantine.

Prima pictură, datată 1754, care poartă semnătura lui Alexandru Ponehalski, este aceea a bisericii din CĂLINEȘTI-CĂIENI¹⁰⁹, de pe Valea Cosăului.

Întîlnim aici, în formă restrinsă și simplificată din cauza dimensiunilor reduse ale bisericii¹¹⁰, toate caracteristicile stilului lui Ponehalski: programul iconografic, aceleași tipuri de compoziții ale ansamblului cît și ale scenelor, modul de a construi personajele și figurile. Tratarea este însă mai schematică și mai seacă aici, față de lucrările ulterioare.

Lipsită de cupolă, ca toate bisericile de lemn din Maramureș, biserica din Călinești-Căieni rezervă spațiul din axul median al boltii naosului unei figurări a lui *Dumnezeu-Tatăl* („Cel-Vechi-de-Zile”)¹¹¹ cu *Sf. Duh porumbel* pe piept, însoțit de serafimi, temă ce semnifică, prin analogie cu o reprezentare similară din naosul bisericii din Budești-Susani, explicată de o lungă inscripție, „pe făcătorul cerului și al pămîntului, al îngerilor și al heruvimilor” etc., adică pe Dumnezeu în primele etape ale „Facerii”.¹¹² Reprezentarea se leagă de înfățișarea în continuare, pe poalele boltii naosului, a primelor capitole din „Geneză”.

În altar, pe boltă, apar doar serafimi, iar pe peretele estic, intruparea este sugerată de o temă marială: *Acoperămîntul Maicii Domnului*¹¹³; deasupra este reprezentată *Înălțarea sf. cruci*.¹¹⁴

Dintre scenele cu sens euharistic sînt prezente (marcînd locul unde ar trebui să se afle proscomidia) *Iisus-Vișă de Vie*¹¹⁵ și două scene de împărtășanie (*Sf. Onufrie* și *Sf. Zosima*). Ideea sacrificiului este

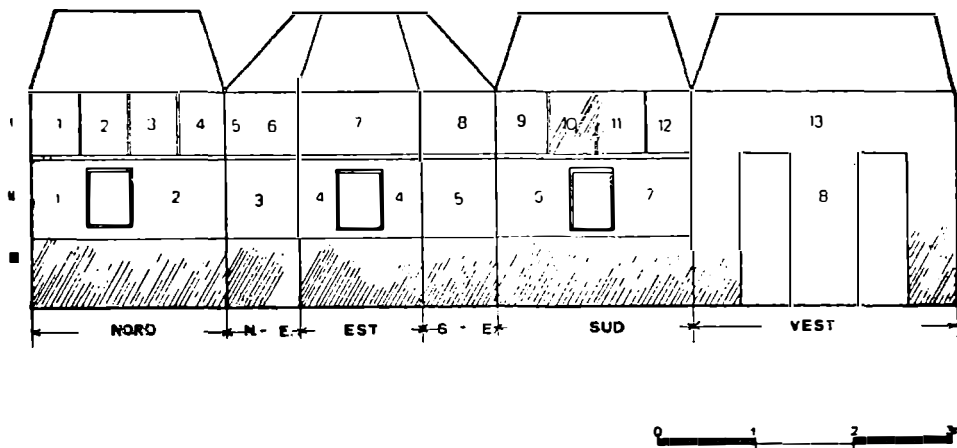
I

1. Sf. Gherman patriarh, 2. Sf. Serghie patriarh, 3. Sf. Sofronie patriarh, 4. Sf. Ioan (arhiepiscop), 5. Sf. Sava, 6. Sf. Simeon, 7. Înălțarea sf. cruci, 8. Sf. Nicolae, 9. Sf. Anatolie patriarh, 10. Sf. Ioan Damaschin, 11. Sf. Ioan mitropolit, 12. Sf. Andrei, 13. Scenă de glori-ficare a lui Iisus(?).

II

1. Împărțășirea sf. Onufrie, 2. Plinge-rea lui Iisus, 3. Iisus-Viță-de-Vie, 4. Maica Domnului Protectoare, 5. Mironosițele la mormint și Iisus arătându-se Magdalenei, 6. Sf. cuvios Zosima, 7. Pilda vameșului și fariseului, 8. Sf. Ilie, rugându-se, arde jertfa și îi înfringe pe proorocii zeului Baal.

Fig. 1 CĂLINEȘTI-CĂIENI, ALTAR



sugerată de *Plingerea lui Iisus* și de *Mironosițele la mormint*; tot aici este ilustrată *Jertfa proorocului Ilie* adusă Dumnezeuului adevărat împotriva proorocilor mincinoși ai zeului Baal.¹¹⁶

Rătăcită în iconografia altarului, apare *Pilda vameșului și a fariseului*.

Teoria sfinților ierarhi (denumiți „patriarhi”)¹¹⁷ ocupă, contrar obiceiului, registrele superioare ale pereților altarului. În cadrul selecției personajelor¹¹⁸, demnă de subliniat este înfățișarea Sf. Sava și Simeon¹¹⁹ și a lui Ioan Mitropolit al Moscovei, reprezentanți de seamă ai bisericii ortodoxe.

Pe bolta semicilindrică a naosului se desfășoară, în cadre simple, dreptunghiulare, scene din „Vechiul Testament”, începînd cu primele capitole din „Geneză”; se pune accentul pe gravitatea păcatului originar și pe suita de fapte ce decurg dintr-însul¹²⁰ (alungarea din rai, necesitatea muncii trudnice pentru hrană¹²¹, primele păcate pe pămînt și pedepsirea lor — Cain îl ucide pe Avel și este la rîndul lui ucis de Lameh¹²², etc.).

Pe poalele bolții se succed, într-o foarte detaliată narațiune, episoadele *Patimilor* (în 13 scene), puse într-un evident paralelism cu faptele ilustrate din „Vechiul Testament”. Se subliniază astfel ideea răscumpărării păcatului originar și a tuturor consecințelor lui prin jertfa lui Iisus. Din ciclul aparițiilor de după *răstignire* sînt prezente: *Învierea*, *Cina din Emaus* și *Necredința lui Toma*.

Scenele din viața lui Iisus se reduc la reprezentarea a șapte minuni și se completează prin șapte pilde, înscrise pe pereții naosului, dar și intercalate printre alte scene, pe poalele bolții. De remarcat în acest sens *Pilda bunului Samaritean*, plasată pe boltă, printre scene din „Vechiul Testament”, ca „figură” a lui Iisus¹²³. Celelalte teme sînt alese în special pentru sensul lor moralizator: *Pilda fiului risipitor*, *Pilda fecioarelor*, *Iisus eliberează femeia adulteră*, *Pilda Samaritencei la fîntînă*, *Pilda „cu paiul și birna”*, *Pilda orbilor*. Dintre minuni sînt alese numai scene de vindecări, iar dintre praznice numai *Învierea lui Lazăr*.

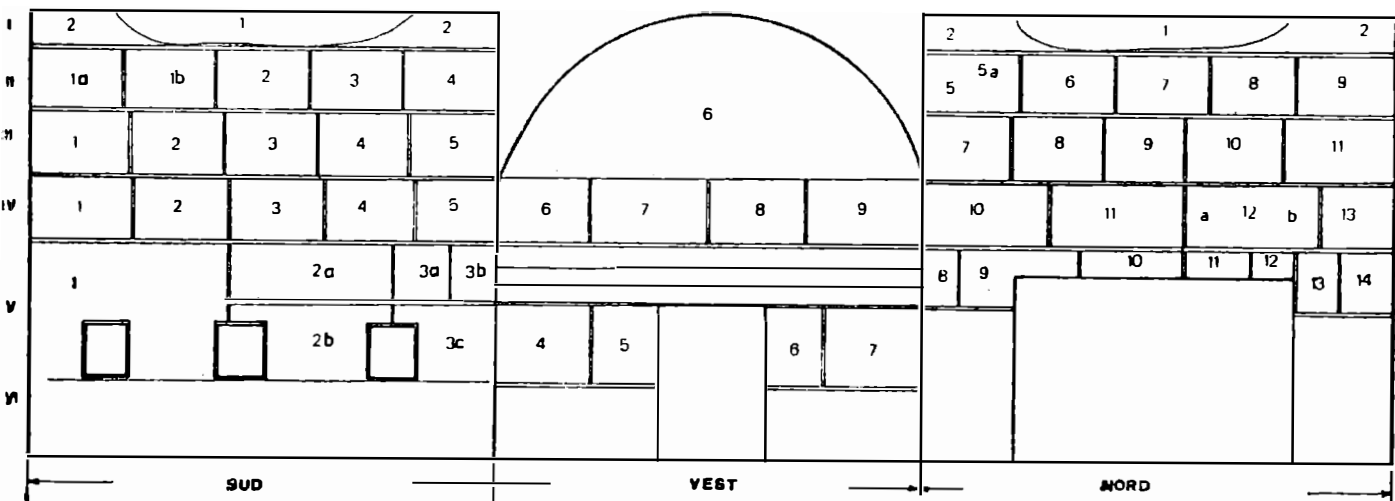
Trebuie subliniat faptul că ciclul marilor sărbători este fragmentar ilustrat, iar ciclul Fecioarei¹²⁴ și cel al copilăriei lui Isus lipsesc din iconografia naosului.

În schimb, programul iconografic se completează cu ciclul vieții Sf. Dimitrie și al vieții Sf. Nestor, teme aproape nelipsite din bisericile maramureșene, probabil datorită semnificației speciale, cu note locale, pe care o capătă scena finală a luptei lui Nestor cu uriașul Lie, păgînul¹²⁵.

Pe pereții naosului mai apar Sf. Teodosie și Preacuviosul Antone¹²⁶. De asemenea, este înfățișată Viziunea sfîntului Petru din Alexandria care, plasată în naos, este o aluzie la necesitatea păstrării credinței tradiționale în confruntarea acesteia cu ereziile¹²⁷ (temă deosebit de acută pentru biserica maramureșeană).

Pronaosul este dominat de o singură temă majoră — Judecata de apoi care se desfășoară amplu pe întreg peretele estic¹²⁸ fără delimitări grafice în cadre sau registre. Sus e înfățișat Iisus judecător, în veșmîntul „Patimilor”, încadrat de apostolii așezați în jilțuri; mai jos Adam și Eva, îngenucheați; în partea dreaptă, într-o compoziție pe diagonală, sînt reprezentate cele 12 Vămî ale Văzduhului¹²⁹, sub forma unei scări cu douăsprezece acoperișuri triunghiulare. Sufletele, figurate prin personaje de mici dimensiuni, coboară scara însoțite de îngerul lor păzitor, care arată de fiecare dată, pe un rotulus desfășurat, răspunsul la învinuirile aduse de diavoli¹³⁰.

Fig. 11 CĂLINEȘTI-CĂIENI, NAOS



I
1. Dumnezeu-Tatăl („făcătorul cerului și al pămîntului”) cu Sf. Duh-porumbel, 2. Serafim.

II
1. Pilda bunului samaritean (a. Un om atacat de tîlhari, b. bunul samaritean îl îngrijește pe cel atacat), 2. Isplta șarpelui, 3. Izgonirea lui Adam și a Evei din rai, 4. Adam și Eva plîngînd la ușa raiului, 5. Adam și Eva îl plîng pe Avel, 6. Cain fuge din fața Domnului, 7. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 8. Cain îl ucide pe Avel, 9. Lameh plînge, cu femeile sale, moartea lui Cain și a lui Tubalcain.

III
1. Iisus vindecă un bubos, 2. Iisus învie pe fiica lui Iair, 3. Iisus potolește vîn-

turile și marea, 4. Iisus mîntuiește cu vameșii(?), 5. Pilda fățarnicului, 6. Cina cea de taină, 7. Spălarea picioarelor, 8. Rugăciunea în Grădina Ghetsimani, 9. Prinderea lui Iisus, 10. Lepădarea lui Petru, 11. Iisus la Caiafa.

IV
1. Necredința lui Toma, 2. Vindecarea slăbănogului, 3. Iisus cu samarineanca la fîntînă, 4. Vindecarea orbului, 5. Viziunea Sf. Petru din Alexandria, 6. Iuda se spînzură, 7. Pilat se spală pe mîini, 8. Judecata arhierelor, 9. Flagelarea, 10. Încoronarea cu spini, 11. Drumul crucii, 12. a. Golgota cu cele trei cruci și instrumentele Patimilor, b. Punerea pe cruce, 13. Învierea.

V
1. Învierea lui Lazăr, 2. Pilda celor zece fecioare (a. Fecioarele înțelepte, b. Fe-

cioarele nebune), 3. Pilda fiului risipitor (a. Plecarea fiului risipitor; b. Fiul risipitor duce o viață destrăbălată; c. Întoarcerea fiului risipitor), 4. Iisus în casa lui Simon, 5. Sf. cuvios Antone, 6. Sf. Teodosie, 7. Iisus eliberează pe femeia adulteră, 8. Pilda orbilor (fragment), 9. Înălțarea sf. Ilie, 10. Judecarea sf. Dimitrie, 11. Sf. Dimitrie în închisoare îl binecuvîntează pe Nestor, 12. Sf. Dimitrie, 13. Lupta lui Nestor cu Lie, 14. Decapitarea sf. Nestor.

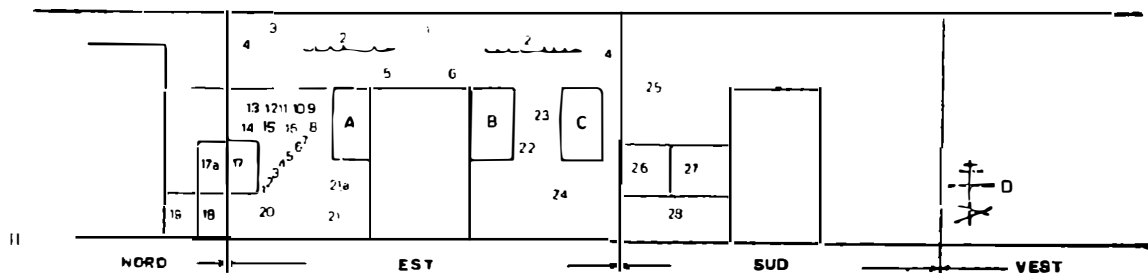


Fig. III CĂLINEȘTI-CĂENI,
PRONAOS

1-II

Judecata de apoi

I

1. Iisus judecător, 2. Apostoli, 3. „Neamu împăraților”, 4. Înger trimbișind, 5. Adam, 6. Eva.

II

1-12. Vămile Văzduhului, 13. Înger aducând sufletele la vamă, 14. „Neamu călugărilor”, 15. „Neamu săhaștrilor”, 16. „Neamu călugărițelor”, 17. Sfinții la poarta raiului, 17a. Raiul cu cei trei patriarhi, 18. „Niam împărătesc”, 19. „Niam fecioare”, 20. Diavol cu suflete în spate, 21. Diavol cu suflete în roabă

și înger cu sabie, 22. Cămpăna judecății, 23. Moise cu evreii(?), 24. Focul iadului („duhănașu”, „mi(n)cenoși”), 25. Învierea morților, 26. „Niam patriarși”, 27. „Niam preoți”, 28. Moartea(?) A = Icoana Maicii Domnului cu pruncul, B = Icoana Iisus Hristos învățător, C = Icoana Sf. Andrei(?), D = Crucea; A scris Alexander Ponchalski.

Toată partea inferioară a peretelui estic, de o parte și de cealaltă a ușii, e rezervată unei scene din *Iad*: un diavol cară în spate un grup de oameni, îndreptându-se spre un șarpe-balastru cu coroană pe cap, un altul duce sufletele într-o roabă, dar e întâmpinat de un înger în zbor cu sabia scoasă. *Psychostasia* (cântărirea sufletelor) este și ea reprezentată imediat deasupra flăcărilor iadului care cuprind talgerul mai greu, în care se află „nedreptatea”, în timp ce „dreptatea”, mai ușoară, se ridică spre cer. Dintre păcatele nominalizate se mai descifrează „duhănașu” și „mincenoși”. În registrul inferior este reprezentată „moartea”.

Cete (denumite „neamuri”) se întrec spre judecată, risipite în spațiile rămase libere: Moise (urmat de evrei), împărați, călugări, sihaștri, călugărițe, fecioare, împărătese, „patriarși”, preoți. În fața „cetății” raiului¹³¹ sînt împărați și episcopi, iar înăuntru se vede „Iacov”¹³² patriarhul, cu sufletele celor aleși în brațe.

Intercalate printre scenele *Judecății de apoi* sînt pictate, direct pe perete, trei icoane mari, de tipul celor împărătești, reprezentînd pe *Iisus învățător*, *Maica Domnului cu pruncul*, de tip Hodighitria, și *Sf. Andrei (?)*¹³³. Ele sînt delimitate de restul picturii prin rame pictate cu motivul funiei răsucite, iar fondul lor roșu e vibrat de pete albe.

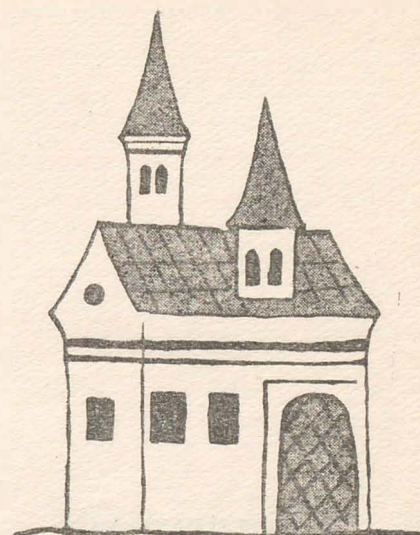
Aceste icoane ne oferă posibilitatea studierii modului în care Alexander Ponchalski își construiește figurile în tehnica tradițională a suprapunerilor succesive, posibilitate cu atît mai interesantă cu cît avem de-a face simultan cu dubla lui formație — de iconar și de pictor muralist. Peste proplasma brun-roșcată, volumele feței sînt marcate cu un alb-roz ușor modulată, iar trăsăturile cu brun aproape negru, dublat pentru umbre cu un ton saturat de brun. Tușe fine albe vin să sublinieze conturul pleoapei superioare. Tot o linie subțire albă dublează și conturul veșmintelor, element ce va deveni dominant în pictura de la Ieud.

Faptul că biserica era de dimensiuni reduse a impus împărțirea spațiului de pictat în scene mici și o simplificare a redării picturale. Supra-

fețele sînt mai puțin vibrante, iar motivele decorative cu greu își pot face loc¹³⁴. Din această cauză stilul pare sec, personajele fiind reduse aproape numai la conturarea siluetelor și a faldurilor prin desen. Totuși, acest stil aproape schematic în detalii este suplinat de interesul pentru organizările spațiale destul de savante, bazate cînd pe simetrie, cînd pe alternanță și simetrie inversă, cînd pe o succesiune filmică a episoadelor, desfășurate în friză. Fundalurile cuprind arhitecturi variate ca dimensiuni și orientare, contribuind totodată la despărțirea scenelor și ritmarea compozițiilor. Clădirile sînt simple și prezentate de cele mai multe ori izolat sau într-o simplă juxtapunere; apar elemente inspirate din arhitectura locală, case și turnuri cu acoperișuri înalte, în două ape, din șindrilă.

În ciuda mijloacelor restrinse de exprimare, cîteva figuri se disting prin reușita reprezentării. De o deosebită valoare sînt încercările de a caracteriza starea psihologică a fecioarelor nebune: poziția ușor diferențiată a capetelor înclinate trist, ochii închiși sau privind în gol, brațele încrucișate pe piept în semn de resemnare.

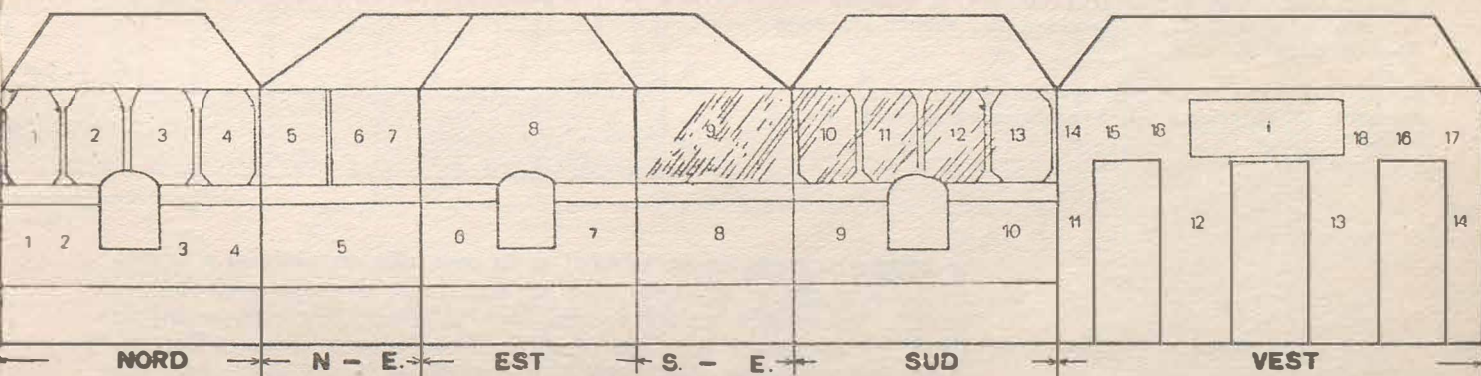
O altă figură de o frumusețe senină este aceea a lui *Dumnezeu-Tatăl*, care privește blind în jos, cu ochii foarte mari și expresivi, cu pleoapa superioară subliniată de un fin contur alb. De asemenea sînt de remarcă personajele din scena *Iisus eliberează femeia adulteră* cu chipurile vibrante de puternice blicuri albe. Unele elemente introduse în pictură sînt inspirate din realitatea locală, fapt caracteristic de altfel pentru mentalitatea veacului al XVIII-lea: cămașa albă, țărânească, cu motive alese, a lui Iisus copil, năframa albă și șorțul purtat de „femeile lui Lameh”, furca înaltă din care toarce Eva, diferitele tipuri de pălării de modă apuseană ale soldaților din ciclul *Patimilor*, arhitecturile inspirate din turnurile bisericilor maramureșene, etc.



Alexandru Ponehalski, arhitectură, detaliu din pictura bisericii Călnăștii-Căieni, 1754.

Pictura din 1760 a bisericii din BUDEȘTI-SUSANI¹³⁵, care cuprinde numai jumătatea vestică a pereților naosului, tîmpla și altarul¹³⁶, ne oferă atît formule compoziționale complexe, cît și figuri de o mare frumusețe, care anunță cristalizarea stilului lui Ponehalski.

În altar, pe pereți, reîntîlnim *teoria sfinților ierarhi*¹³⁷ și *arhidiaconi*.



I
1. Sf. Gherman patriarh, 2. Sf. Serghie patriarh, 3. Sf. Sofronie patriarh, 4. Sf. Ioan arhiepiscop, 5. Sf. Grigore patriarh, 6. Sf. Mal(e)ahie, 7. Sf. Teodor, 8. Înălțarea sf. cruci, 9. Dumnezeu-Tatăl cu Sf. Duh, înconjuțați de îngeri, 10—12. Sfinți ierarhi, 13. Sf. Andrei, 14—15. Pilda vameșului și a fariseului, 16. Sf. Cosma, 17. Sf. Damian, 18. Înger, i=inscripție.

II
1—2. Sf. Onufrie și Sf. „Pahnotie” în pustie, 3. Sf. Silvestru patriarh, 4. Sf. Chiril patriarh, 5. Vizlunea sf. Petru din Alexandria, 6. Evanghelistul Matei, 7. Sf. Treime la Mamvri, 8. Buna Vestire, 9. Intrarea în Ierusalim, 10. Mironosițele la mormînt(?), 11. Melchisedec, 12. Sf. Prohor, 13. Sf. arhidiacon Ștefan, 14. Sf. diacon Parmena.

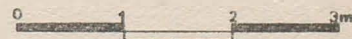


Fig. IV. BUDEȘTI-SUSANI, ALTAR

În centru este figurată *Sf. Treime la Mamvri*¹³⁸; deasupra este reprezentată *Înălțarea sf. cruci*. Întruparea este prevestită în scena *Bunei Vestiri*. *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* își găsește locul în dreptul proscomidiei datorită implicațiilor euharistice pe care le conține tema¹³⁹. Iconografia altarului se completează prin scenele de împărtășanie ale sfinților Onufrie și Pafnutie în pustiu, și prin episodul *Mironosițelor la mormînt*, legat de ideea jertfei și a învierii.

Dacă *Intrarea în Ierusalim* își găsește firesc locul aici ca prefirgurare a intrării lui Iisus în cetatea „Ierusalimului ceresc”, în schimb *Pilda vameșului și a fariseului* apare din nou izolată în iconografia altarului.

Ca și la Călinești-Căieni, în *naos* ciclul debutează cu primele capitole din „Geneză”; prima scenă, înfățișîndu-l pe *Dumnezeu-Tatăl* cu *Sf. Duh porumbel* pe piept, este însoțită de o lungă inscripție explicativă care începe în slavonă și continuă în românește; „... adevătatălă au făcut ceriul și pămîntul și în cer îngeri și hirovimi și serafimi și alte podoabe în cer și au făcut om pe Adam și paseri și pești

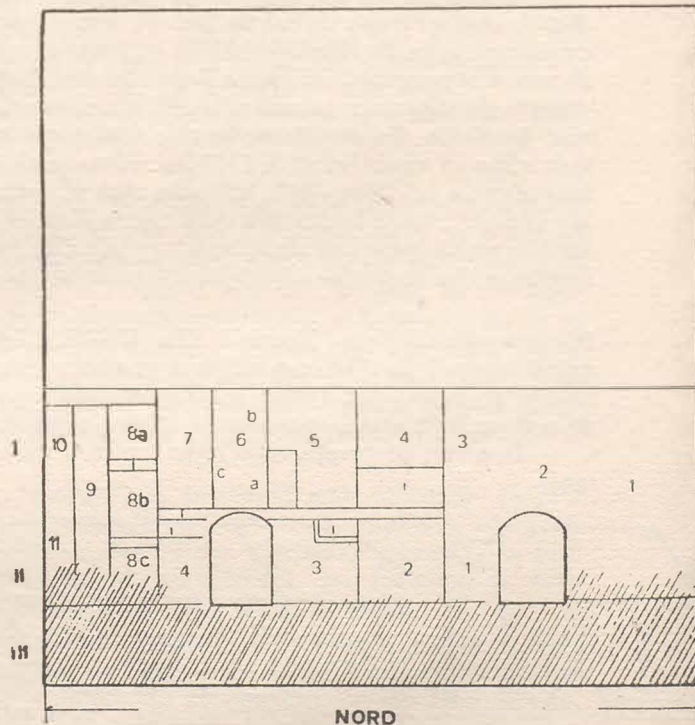
Fig. V BUDEȘTI-SUSANI, NAOS

N—I
1. Facerea lui Adam și a Evei, 2. Ispita șarpelui, 3. Adam și Eva izgoniți din rai, 4. Dumnezeu-Tatăl, făcătorul cerului și al pămîntului, 5. Cain și Avel aduc jertfe, 6a. Avel mort, 6b. Cain fugind din fața Domnului 6c. Adam și Eva îl plîng pe Avel, 7. Lameh și femeile lui plîng moartea lui Cain și a lui Tubalcain, 8. Lupta lui Nestor cu Lie păgînul, 8a. Lie în țepi, 8b. Decapitarea sf. Nestor, 9. Sf. mucenic Dimitrie, 10. Judecarea sf. Dimitrie, 11. Sf. Dimitrie în închisoare îl binecuvîntează pe Nestor.

N—II
1. Adam și Eva plîng la ușa raiului, 2. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 3. Cain îl ucide pe Avel, 4. Lameh îl ucide pe Cain.
S—I

1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Rugăciunea în Grădina Ghetsimani, 4. Prinderea lui Iisus, 5. Iisus la Ana, 6. Iisus la Caiafa, 7. Batjocorirea, 8a. Căința sf. Petru, 8b. Lepădarea sf. Petru.

S—II
1. Iisus la Pilat, 1a. Visul nevastei lui Pilat, 2. Iuda se spînzură, 3. Flagelarea, 4. Încoronarea cu spini, 5. Drumul crucii.
i = inscripție.



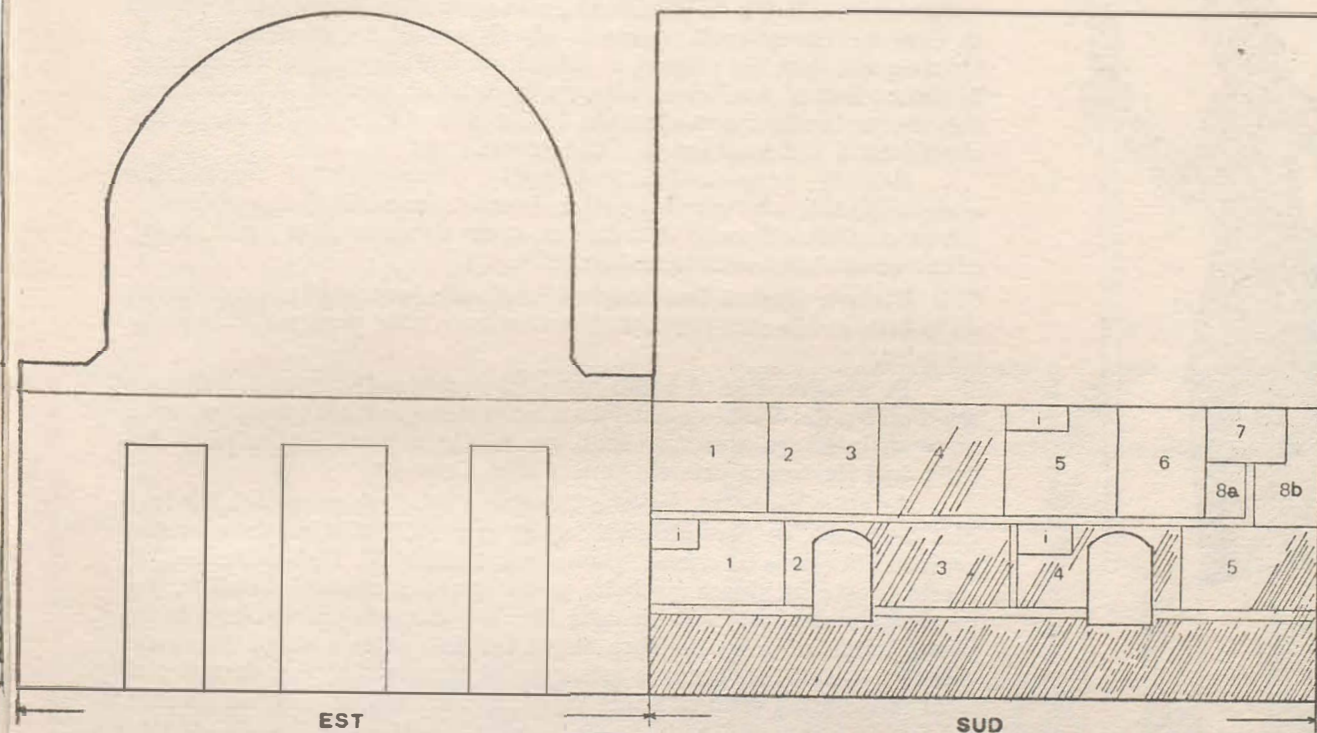
și h(i)ara și toată hrana omului și în șase zile au zidit și a șaptea zii au o sfințit și în ceriul s-au hodenit întru slava în veci de veci amin”. Urmează o amplă reprezentare a raiului. Într-un peisaj de coline cu contururi line, asemănătoare celor maramureșene, Dumnezeu-Tatăl îi insuflă viață lui Adam, apoi Evei, ieșită din coasta lui Adam. Tot spațiul e populat cu cele mai felurite animale, într-un amestec pitoresc și plin de poezie de real și imaginar¹⁴⁰. Alături de animalele cunoscute la noi (cai, un ciine, un lup, un cerb, o căprioară și ieduți, un miel, un mistreț și un urs), apar o cămilă, un elefant și un leu, dar și un centaur cu arc și săgeată. Printre pești se vede și o sirenă, iar printre păsări, o ciudată făptură, cu corp și picioare de patruped, cu aripi și coadă de pasăre. Reprezentările sînt de o stîngăcie fermecătoare (singură o căprioară își întoarce capul într-o mișcare firească și grațioasă), majoritatea animalelor au aerul unor

jucării care se înfruntă sau se înșiruie cuminiți, iar o mulțime de patrupede sînt greu identificabile, cu figuri oscilînd între animal și uman.

Ciclul continuă pe peretele nordic, cu scene din „Vechiul Testament” (închise în cadre simple, dreptunghiulare), alese, de asemenea, pentru a ilustra seria păcatelor umane (ispitirea șarpelui, alungarea din rai¹⁴¹, Adam și Eva plîngînd la ușa raiului, apoi lucrînd pe pămînt; primul omor și consecințele lui — Cain îl ucide pe Avel, Lameh îl ucide din greșeală pe Cain, Lameh deplînge moartea lui Tubalcain).

Pe peretele opus se desfășoară episoadele *Patimilor*, în 13 scene, pline de detalii narrative, de la *Cina cea de taină* pînă la *Drumul crucii*.¹⁴² Urmează *Viața sfîntului Dimitrie*, în 6 episoade, culminînd cu scena luptei dintre Nestor și Lie și cu aruncarea lui Lie în țepi.

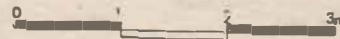
Merită subliniat faptul că programul iconografic al naosului se reduce aproape exclusiv la reprezentările cu sens moralizator din „Ve-



chiul Testament”, puse în paralel cu *Patimile*, ceea ce implică o schimbare de optică în mentalitatea societății sătești comanditare.

În pictura bisericii din Budești-Susani, scenele sînt relativ mari și aerate, cu puține personaje echilibrat amplasate în spațiu, în compoziții realizate prin dispunere simetrică, prin alternanță și rapel cromatic sau prin divizarea scenei principale în cadre mai mici, formate din episoade complementare (de exemplu scena *Batjocorirea lui Iisus* asociată cu *Lepădarea lui Petru*).

Față de biserica din Călinești-Căieni, pictorul a avut aici spațiul necesar pentru a conferi fiecărei teme amploarea adecvată. Astfel, *Raiul* este înfățișat nedelimitat grafic, iar *Drumul crucii* se desfășoară în lungime. Fundalul scenelor e adesea vibrat prin introducerea unor inscripții în chenare ornamentate. Arhitecturile joacă, de asemenea, un rol important în separarea scenelor și în ritmarea compo-



zițiilor; de remarcat că alături de binecunoscutele coifuri piramidale ale bisericilor maramureșene, încep să-și facă apariția cupolele în formă de hulf caracteristice barocului.

Alexandru Ponehalski a pictat aici figuri de o deosebită frumusețe, cum sînt chipurile celor trei îngeri din *Sf. Treime la Mamvri*, cu ovalul feței ușor rotunjit, încadrat de părul pieptănat cu cărare la mijloc, cu fruntea lată și cu ochii migdalași, conturați de o linie fină albă.

Expresivi sînt, de asemenea, *Adam și Eva* pe ale căror fețe s-au așternut durerea și regretul după alungarea din rai. Adam își înclină cu tristețe capul, sprijinindu-l de braț, cu ochii închiși; întregul său corp pare încovoiat sub povara sentimentelor; Eva se întoarce din poarta „cetății” raiului și privește pentru ultima oară în urmă.

La rîndul său, *Iisus*, împovărat de cruce și încununat cu coroana de spini, are un chip deosebit de frumos, dominat de ochii mari, de o tristețe senină.

Desăvîrșirea operei lui Alexandru Ponehalski este reprezentată de pictura bisericii din IEUD-DEAL. Din nefericire, aceasta este singura la care ne lipsesc atît datarea, cît și semnătura meșterului¹⁴³. În lipsa unor informații precise, analiza iconografică și stilistică a ansamblului nu lasă nici o îndoială asupra faptului că avem de-a face cu același meșter a cărui semnătură o întîlnim la Călinești-Căieni, la Budești-Susani și Josani sau la Sirbi-Susani.

Bogăția programului iconografic, complexitatea rezolvărilor compoziționale, elocvența figurilor și varietatea motivelor ornamentale par să confirme că avem de-a face cu opera de maturitate a pictorului, ulterioară tuturor celorlalte lucrări¹⁴⁴.

Pictura acoperă în întregime încăperile, suprafețele largi oferite de interiorul bisericii permițînd desfășurarea unui program iconografic complet.

Pe axul median al boltii naosului se regăsește figura lui *Dumnezeu-Tatăl* („Cel-Vechi-de-Zile”), cu *Sf. Duh-porumbel* pe piept, temă ce reprezintă, așa cum am văzut, pe „făcătorul cerului și al pămîntului”, deci ilustrează primele versete din „Geneză”.

În altar, pe boltă, apare o imagine a *Sf. Duh-porumbel*, iar imediat dedesubt, pe peretele estic, o figurare a *Sf. Treimi*, în redactare occidentală (*Iisus* cu crucea, *Dumnezeu-Tatăl* și *Sf. Duh-porumbel*)¹⁴⁵, căreia îi este închinată simbolic jertfa liturgică oficiată în altar. Tot pe peretele estic este reprezentată *Buna Vestire* (ca prevestire a Întrupării) înfățișînd-o pe *Fecioara Maria* în picioare la o masă, cu cartea deschisă în față, în timp ce arhanghelul *Mihail* vine din dreapta, țînînd într-o mînă ramura bunei vestiri și indicînd cu cealaltă cerul¹⁴⁶.

Pe pereții altarului se desfășoară, de jur împrejur, *teoria sfinților ierarhi* („patriarhi”). Semnificativă ni se pare reprezentarea sfinților *Sava* și *Simeon*, a mitropolitului *Alexie* al Rusiei, a lui *Petru* mitropolit de *Kiev*¹⁴⁷ și a lui *Ioan* mitropolitul *Moscovei*, alegeri care, dincolo de indicațiile pe care le conțin despre legăturile culturale și formația pictorului, constituie încă o dovadă a persistenței tradiției ortodoxe în Maramureș.

Pe latura nord-estică a altarului, în dreptul proscomidiei, apare scena cu sens euharistic *Iisus-Viță-de-Vie*, iar pe locul diaconiconului este reprezentată *Viziunea sfințului Petru din Alexandria* alături de *Sf. Nicolae*, amîndoi fiind considerați apărători de seamă ai credinței tradiționale.

Pictura naosului este și aici consacrată paralelismului cu sens moralizator dintre scenele „Vechiului Testament” și „Noului Testament”.



Alexandru Ponehalski, *Eva torcînd*, detaliu din pictura bisericii Budești-Susani, 1760.

Pe extremitățile de nord și sud ale bolții și pe poalele bolții se desfășoară episoadele „Genezei” și acele scene din „Vechiul Testament” care ilustrează consecințele păcatului originar: ispitirea șarpelui, alun-garea din rai, Adam sapă și Eva toarce, Cain îl omoară pe Avel și e blestemat de Dumnezeu, Lameh îl ucide pe Cain. Aceleași note locale apar în costumul și uneltele personajelor (năframa, șorțul, furca înaltă de tors).

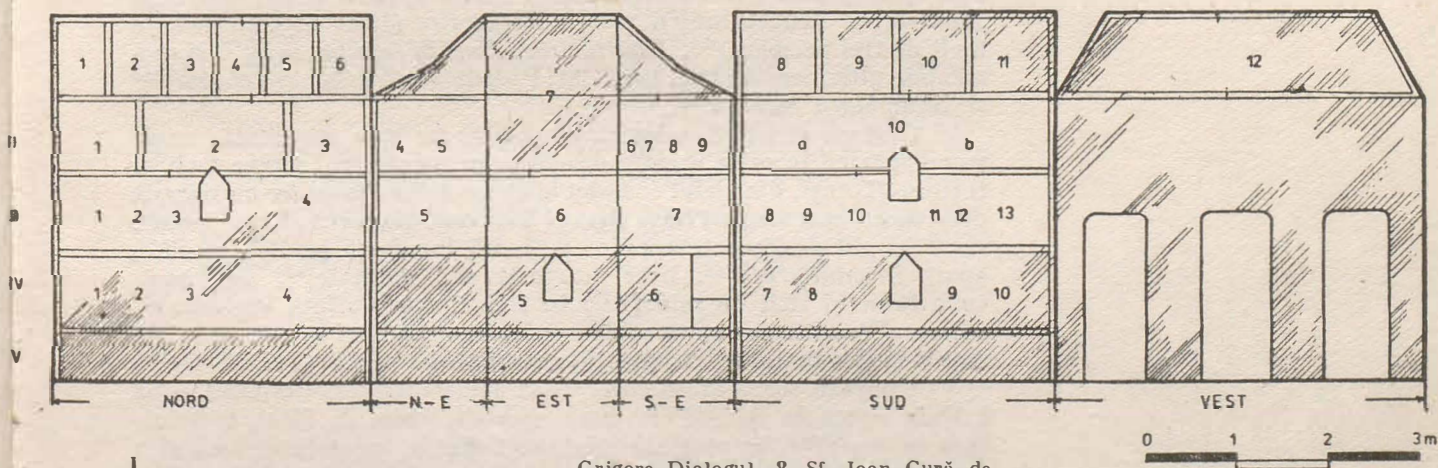
Pe pereții naosului este reprezentat, pe două registre, în 18 epi-soade, ciclul *Patimilor*. Ne vom opri mai îndelung asupra lui deoarece aici întâlnim cea mai completă și detaliată reprezentare a sa.

Ciclul debutează cu *Cina cea de taină* (scenă foarte degradată și abia recognoscibilă), după care urmează *Spălarea picioarelor*. Tema e reprezentată prescurtat, figurindu-l pe apostolul Petru în dialog cu Iisus („non tantum pedes sed caput”) ¹⁴⁸ și încă un apostol în prim plan, în timp ce prezența celorlalți e doar sugerată de aureole dispuse în perspectivă corală. Iisus e îngenucheat, ca în redactarea occidentală a temei ¹⁴⁹, dar gestul său (o mână ține piciorul apostolului, cealaltă e ridicată în semn de dialog, amintind răspunsul la protestul inițial al apostolului Petru) e discret și aluziv, ca în redactarea bizantină ¹⁵⁰.

Următoarea temă, *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor*, îi înfăți-sează pe cei trei discipoli preferați, adormiți în timp ce vegheau ¹⁵¹ și pe Iisus în rugăciune, într-un spațiu închis ¹⁵²; un înger îi prezintă caliciul metaforic (pomenit de „Evanghelia lui Luca”), instrumentele patimilor (crucea, cuiele, cleștele) și ale batjocoririi (capul care scui-pă și mina care lovește), nuiielele Flagelării și coroana din *Încununarea cu spini*.

Prinderea lui Iisus e redată cu toate detaliile, în scene complementare: *Sărutul lui Iuda*, *Iuda își primește banii* ¹⁵³, *Sinuciderea lui Iuda* ¹⁵⁴. *Lepădarea lui Petru* este prezentată în varianta cea mai populară, a dialogului cu servitoarea ¹⁵⁵, în timp ce cocoșul anunță cea de-a treia renegare.

Fig. VI IEUD, ALTAR



- I
1. Evangelistul Matei, 2. Gherman patriarh, 3. ... patriarh, 4. indescifra-bil, 5. Sf. Ioan Damaschin, 6. Evanghe-listul Marcu, 7. Sf. Treime, 8. Evanghe-listul Luca, 9. Serghie patriarh, 10. Anatolie patriarh, 11. Evangelistul Ioan, 12. Scenă de glorificare a lui Iisus(?).

- II
1. Sf. Ioan mitropolitul, 2. Sf. Andrei, 3. Iacob patriarh, 4. Sf. Sava, 5. Sf. Simeon, 6. Sf. Vasile cel Mare, 7. Sf.

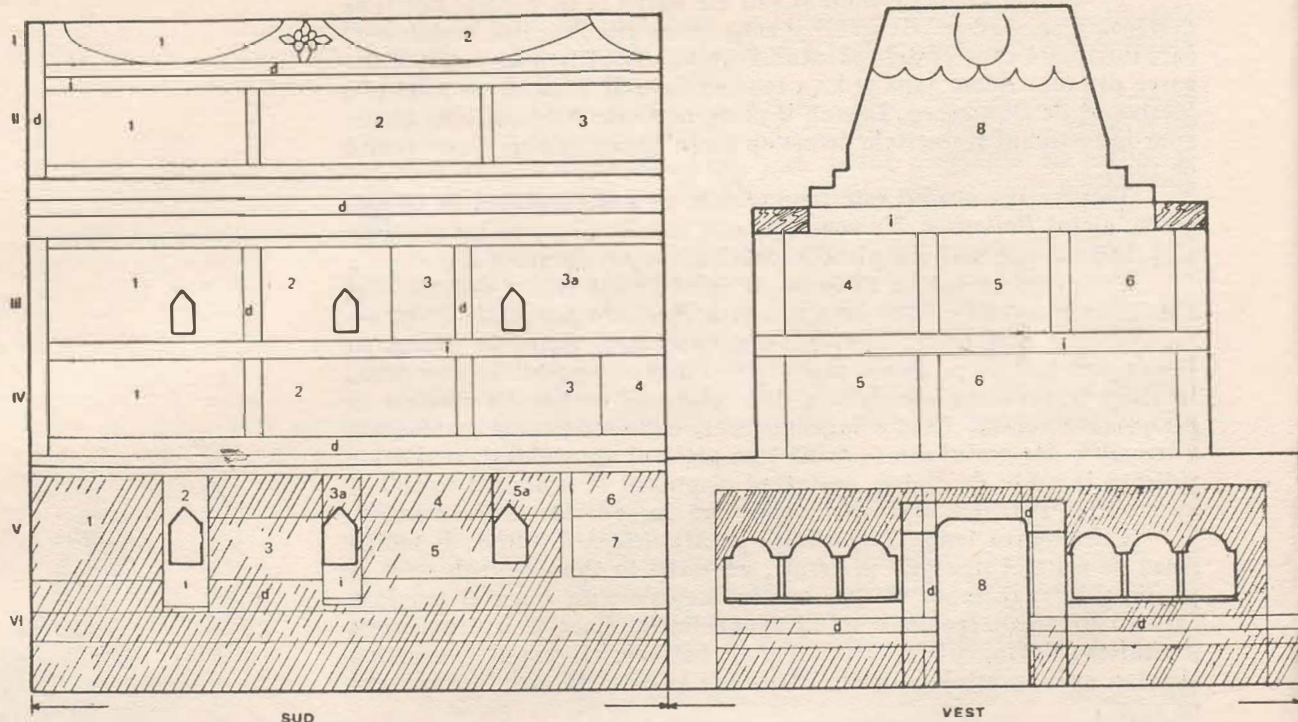
- Grigore Dialogul, 8. Sf. Ioan Gură de Aur, 9. Sf. Ioan milostiv patriarh, 10a,b Deisis.

III

1. Sf. Grigore al Nisei, 2. Sf. Ioan Înaintemergătorul, 3. Silvestru papă al Romei, 4. Sf. mucenic Ignatie, pur-tătorul de Dumnezeu, 5. Sf. Alexie mitropolitul Rusiei, 6. Sf. Petru mitropolit de Kiev, 7. Cneaz din Vladimir(?), 8. Ioan mitropolit al Moscovei, 9. Sf. Grigore, 10—11. Sfinții episcopi ai Alexandriei Atanase și Chiril, 12—13. Sfinții cuvioși mucenici Teopempt și Teotim.

IV

1. Sf. Vasile, 2. Sf. Silvestru, 3. Sf. Chiril, 4. Iisus-Viță-de-Vie, 5. Buna Vestire, 6. Sf. Nicolae (episod din via-ță), 7. Viziunea sf. Petru din Alexan-dria, 8. Sf. Grigore, 9. Sf. Manuil, 10. Sf. Teodor, V = draperie.



Ciclul narativ descrie *Judecata lui Iisus*, consemnând toate episoadele peregrinărilor sale: *Iisus la Ana*¹⁵⁶ (reprezentat cu două coroane puse una peste alta); *Iisus la Caiafa* („popă mare“ avînd ca atribute iconografice mitra sacerdotală și gestul sfișierii hainelor în fața „blasfemiei“ acuzatului¹⁵⁷), prima *Batjocorire* (Iisus îngenuncheat e lovit de trei persoane)¹⁵⁸, *Iisus la Irod*, *Iisus în fața lui Pilat*¹⁵⁹ și momentele ulterioare deciziei lui Pilat: *Flagelarea*, *Încoronarea cu spini*¹⁶⁰ și *Schimbarea hainelor*¹⁶¹.

Ordinea strict cronologică a faptelor nu este respectată, unele scene apărînd în suita narațiunii mai devreme sau mai târziu decît ar fi firesc. Totuși, din ciclul complet al episoadelor *Patimilor* nu lipsește decît momentul alegerii între Iisus și Barnaba, din scena „Ecce Homo“.

Amplu desfășurat, aproape pe toată lungimea peretelui vestic, apare *Drumul crucii*¹⁶²; Iisus încovoiat sub greutate¹⁶³, este legat cu o funie și tirît de soldați¹⁶⁴; în față îi apare sfînta Veronica cu năframa¹⁶⁵; cortegiul e urmat de o suită de demnitari călări, cu Pilat, Ana și Caiafa în frunte, îmbrăcați în costume din veacul al XVIII-lea¹⁶⁶.

Urmează scena *Răstignirii*¹⁶⁷ lui Iisus între cei doi tîlhari (cu brațele legate în spatele traversei, spre deosebire de Iisus, bătut în cuie pe cruce)¹⁶⁸, în prezența sfîntelor femei, a apostolului Ioan și a purtătorului de lance care îl împunge în coastă pe Iisus răstignit¹⁶⁹.

Ciclul se încheie cu *Învierea*, într-o reprezentare care asociază într-o singură scenă redactarea aluzivă bizantină *Cele trei Marii la mormînt* întîmpinate de înger¹⁷⁰, cu versiunea mai nouă, apărută prin contaminare cu *Înălțarea* — Iisus în picioare, ridicîndu-se din mormîntul pe care dorm ostașii de pază.

După cum am putut urmări, ciclul *Patimilor* capătă aici o amploare deosebită, prezentînd detaliat chiar momentele episodice. Redactările țin de cele mai multe ori de tradiția iconografiei bizantine, neîmprumutînd în această epocă de extremă influență catolică decît puține și ne semnificative elemente din arta Occidentului.

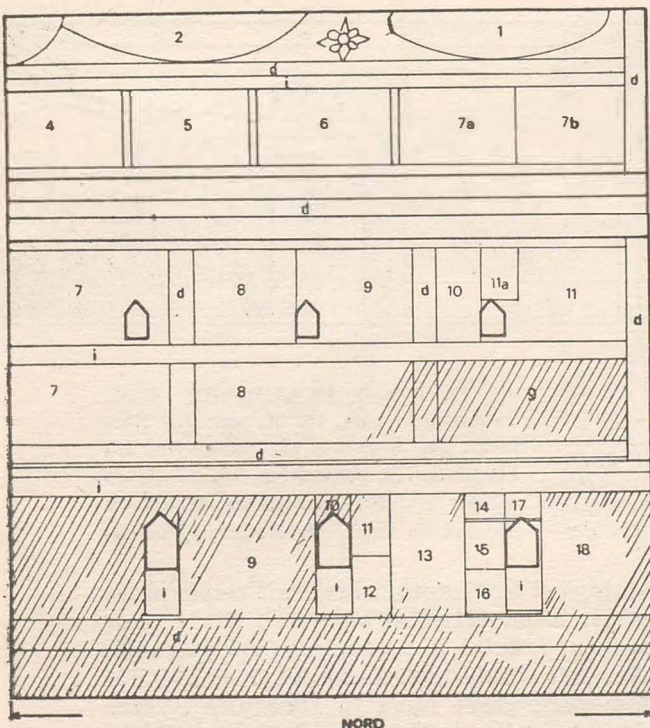


Fig. VII IEUD, NAOS

I

1. Dumnezeu-Tatăl, 2. Serafim.

II

1. Ispita șarpelui, 2. Alungarea din rai. 3. Adam lucrează pământul și Eva toarce, 4. Cain îl ucide pe Avel, 5. Cain fuge din fața Domnului, 6. Lameh îl ucide pe Cain, 7a, b. Pilda bunului samarinean, 8. Înălțarea lui Iisus.

III

1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani (a. trei apostoli dormind, b. Iisus în rugăciune), 4. Sărutul lui Iuda, 5. Iuda primește prețul vânzării, 6. Iisus la Ana, 7. Iisus la Caiafa, 8. Batjocorirea, 9. Lepădarea sf. Petru, 10. Iuda se spinzură, 11. Iisus la Pilat, 11a. Visul soției lui Pilat.

IV

1. Iisus la Irod și Schimbarea hainelor, 2. Flagelarea, 3. Încoronarea cu spini, 4. Sf. Varvara în temniță, 5. Pilat se spală pe mâini, 6. Drumul crucii, 7. Crucificarea, 8. Învierea, 9. Lapidarea arhidiaconului Ștefan.

V

1. Drumul Damascului, 2. Sf. Simeon Stilpnicul, 3. Filoxenia lui Avraam, 3a. Sf. Ioan, 4. Avraam este binecuvântat de Melchisedec, 5. Iisus întrebat de învățătorul de lege, 5a. Sfint neidentificat, 6. Prezentarea Fecioarei la templu, 7. Sf. mucenici Mardarie și Evstratie, 8. Samson omorînd leul, 9. Înălțarea sf. cruci, 10. Sf. prooroc Isaia, 11. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, 12. Mucenicia sf. Dimitrie, 13. Sf. Dimitrie călare, 14. Lupta lui Nestor cu Lie păgînul, 15. Lie aruncat în țepi, 16. Decapitarea lui Nestor, 17. Sf. prooroc Ilie, 18. Diaconul Filip botează un eunuc.

VI = draperie; d = decor; i = inscripție.

Programul iconografic al naosului se întregeste cu reprezentarea *Înălțării lui Iisus*, singura temă din ciclul marilor sărbători.

Ciclul copilăriei, vieții publice și aparițiilor după moarte ale lui Iisus sînt absente, ca și ciclul vieții Fecioarei.

În schimb întîlnim printre scenele din „Vechiul Testament” două „figuri” ale lui Iisus în scenele *Bunul Samarinean* și *Samson ucigînd leul* (ca figură a lui Iisus victorios¹⁷¹).

Programul naosului se completează cu scene din viețile sfinților. Este nelipsit, firește, ciclul *vieții sfîntului Dumitru* (care îl învinge pe împăratul păgîn Maxim și apoi îl convertește pe Nestor), asociat luptei lui Nestor cu Lie și încheiat cu aruncarea lui Lie în țepi¹⁷². Celelalte scene sînt: *Sf. Varvara în temniță* (intercalată în ciclul *Patimilor*) și *Lapidarea sfîntului Ștefan*, primul martir al creștinătății (care încheie ciclul *Patimilor*). De asemenea, apar, reprezentați bust, în medaioane, *Proorocul Ilie* și *Sf. Simion Stilpnicul*¹⁷³.

Alte două scene, situate în extrema răsăriteană a pereților naosului, au ca temă majoră convertirea și botezul: este vorba de *Convertirea lui Saul pe drumul Damascului*¹⁷⁴ și de *Convertirea eunucului de către diaconul Filip*¹⁷⁵. Temele ocupă spații mari și sînt descrise pe larg, în cîteva episoade complementare, însoțite de inscripții explicative.

Ciclul se încheie cu *Înălțarea crucii* care amintește consacrarea principalului simbol al creștinismului.

Pronaosul bisericii din Ieud este dedicat *Judecății de apoi* și temelor adiacente. Redactarea iconografică este cea tradițională¹⁷⁶, grupînd personajele ierarhic în registre suprapuse. Separarea registrelor nu se face prin benzi sau cadre, ci compoziția se desfășoară liber pe întreg peretele. În centrul primului registru se află *Iisus judecător* în veșmîntul *Patimilor*, încadrat de doi îngeri care trîmbițează; de o parte și de alta, Maria și Ioan, în intercesiune (*Deisis*), apoi *apostolii* așezați în jilțuri; un briu de nori marchează această zonă celestă; dedesubt, mîna dumnezeiască ține balanța judecății, încadrată de *Adam* și

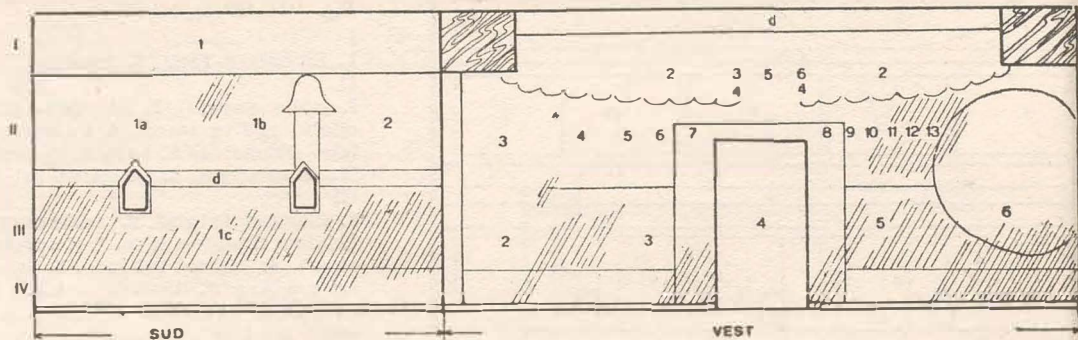


Fig. VIII IEUD, PRONAOS

I. 1. Serafimi, 2. Apostoli, 3, 5, 6. Deisis, 4. Îngeri trâmbițind, 7. Proorocul Ghe-deon, 8. Prooroc, 9. Buna Vestire, 10. Proorocul Moise, 11. Proorocul Zaharia, 12. Proorocul Isaia.

II. 1. Pilda celor zece fecioare, (a. Fecioa-rele înțelepte, b. Iisus cu biserica-mirea-să), 2. Cei trei patriarhi în rai, 3. Văm-ile Văzduhului, 4. „Ceata călugărițe-lor“, 5. „Ceata săhaștrilor“, 7. Adam, 8. Eva, 9. Moise, 10. Evreii, 11. Tur-

cii, 12. Tătarii, 13. „Harapii“, 14. Sf. muceniță Iuliana, 15. Sf. muceniță Nas-tasia, 16. Judecarea sf. Paraschiva, 17. Flagelarea sf. Paraschiva, 18. Scoaterea ochilor sf. Paraschiva, 19. Sf. Petru eliberat de înger, 20. Sf. Maria, Magda-

Eva în rugăciune; apoi, în stînga și în dreapta, se înșiruie cetele păcă-toșilor (Moise urmat de evrei, turci, tătari și harapi⁷⁷) și ale celor drepti. În registrul de jos, focul iadului îi cuprinde pe cei damnați, notat fiecare cu păcatul său, într-o interesantă cronică a realităților sociale: „duhănașul“, „crășmarul“, „care lucră în Duminică“, „cine nu-i cu dreptatea“, „mincinosul“, „cijmarul care lucră rău“, „tilhar“, „bețivu“, „care au omorît“, „care au omorît cuconi“, „care doarme Du-minica și n-au venit la biserică“¹⁷⁸.

În extrema stîngă a peretelui vestic sînt înfățișate *Moartea* sub forma unui schelet cu coasă și greblă și *Învierea morților*.

În partea dreaptă se succed cetele celor drepti: sihaștri, călugări, călugărițe. Urmează *Vămile Văzduhului*, temă dezvoltată, așa cum am văzut, și în pronaosul bisericii din Călinești-Căieni. La *Ieud* reprezen-tarea este prescurtată: doi îngeri în zbor, cu cite un suflet în brațe, răspund acuzațiilor diavolului, iar al treilea înger apără cu sulita un grup de oameni, confruntîndu-se cu un diavol așezat pe cupola unei biserici¹⁷⁹. Imediat dedesubt, începe *iadul*, simbolizat ca și la Căli-nești-Căieni de un diavol care duce damnați într-o roabă.

Pe peretele sudic sînt înfățișați cei trei „patriarhi“ — Avraam, Iacob și Isaac — în rai, ținînd în brațe sufletele celor aleși. În registrul inferior, *Parabola fecioarelor* este asociată metaforic cu semnificația *Judecății de apoi* care domină pronaosul¹⁸⁰.

Pe ușa pronaosului este zugrăvit *Sf. Cristofor*, temă prin exce-lență occidentală¹⁸¹, căruia credințele populare îi atribuiă un rol protector împotriva morții subite. De aceea imaginea sa de dimensiuni uriașe era pictată în exteriorul bisericii, pentru a putea fi văzută de departe.

Judecata de apoi, *Cîntărirea sufletelor*, *Sf. Cristofor* și *Parabola fecioarelor* sînt scene legate prin sensul lor eshatologic¹⁸².

Pictura tavanului pronaosului întregeste sensul funerar al ansam-blului prin reprezentarea dreptului Enoch, a proorocului Ilie și a evan-gelistului Ioan care au fost „răpiți“ la cer cu trupul, toți considerați „figuri“ ale înălțării lui Iisus și simboluri ale speranței în înviere¹⁸³. În mod special *Înălțarea proorocului Ilie* este asociată cu „a doua venire“ a lui Iisus, iar episodul cu mantia aruncată de Ilie ucenicului său Eli-sei este interpretat ca o prefigurare a coborîrii Sf. Duh asupra apostoli-lor¹⁸⁴; scena alăturată, *Sf. Ilie hrănit de corb*, este o „figură“ a euharistiei și totodată un exemplu al îndurării divine față de cei aleși¹⁸⁵ (alăturîndu-se astfel semnificației eshatologice a pronaosului).

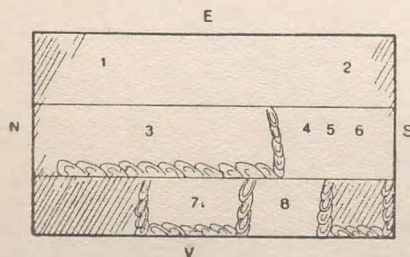
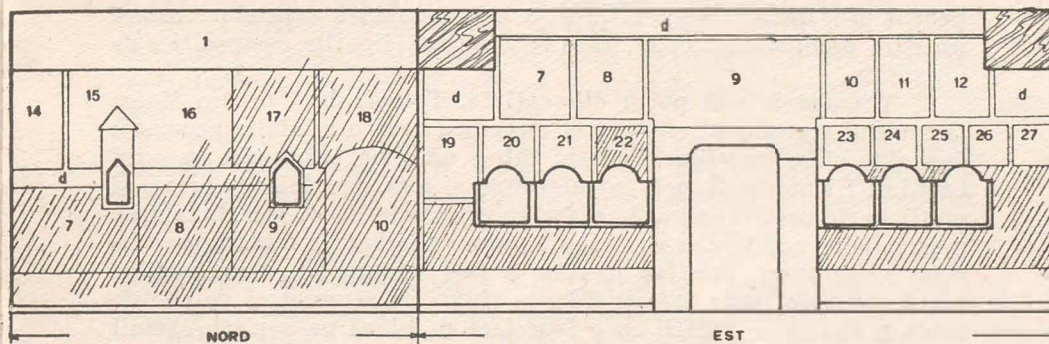


Fig. IX IEUD, PRONAOS, TAVAN
1. Proorocul Elisei investit de proorocul Ilie, 2. Proorocul Ilie hrănit de corb, 3. Înălțarea proorocului Ilie, 4. Sf. Enoch, 5. Sf. Ilie, 6. Sf. Ioan, 7. Luna, 8. Soarele.



lena, 21. Sf. Sofia, 22. Distrus, 23. Sf. Paraschiva, 24. Sf. Marina, 25. Sf. Xenia, 26. Sf. Elena, 27. Sf. Veronica.
III
1e. Fecioarele nebune, 2. Vămile Văduhului, 3. Cântărirea sufletelor, 4. Sf. Cristofor, 5. Iadul (chinurile păcătoși-

lor), 6. Moartea, 7. Iisus eliberează pe femeia adulteră, 8. Arderea sf. Paraschiva, 9. Tragerea pe roată a sf. Paraschiva, 10. Decapitarea sf. Paraschiva.
IV — draperie;
d = decor.

Peretele estic poartă deasupra ușii reprezentarea *Bunei Vestiri* (hramul bisericii), încadrată de prooroci în primul registru și de mucenițe în al doilea.

Peretele nordic al pronaosului înfățișează câteva mucenițe, printre care Sf. Paraschiva, cu episoadele martiriului său. Alături apare scena cu femeia adulteră pe care fariseii voiau să o lapideze. Alegerea acestor teme care au ca personaje principale femei poate fi pusă în legătură cu un program iconografic potrivit pronaosului ca „biserica a femeilor“.

Unul dintre cele mai bune exemple de organizare compozițională a scenelor unui perete în ansamblu este timpanul vestic al naosului. În registrul median, personajele scenei centrale *Iuda primește banii* sînt dispuse simetric față de un ax central. Acesta devine în același timp ax de simetrie pentru personajele celor două scene alăturate (*Sărutul lui Iuda și Iisus în fața lui Ana*) care formează, față de scena centrală, două paranteze închise. Scena care ocupă tot registrul superior (*Înălțarea lui Iisus*) reia compoziția simetrică, al cărei mijloc corespunde cu scena centrală a registrului median. Numai în registrul inferior simetria, care extinsă pe întreg peretele risca să devină monotonă, este întreruptă prin împărțirea în două scene inegale: *Pilat se spală pe mâini*, de dimensiunile obișnuite, și *Drumul crucii*, în care narațiunea se desfășoară mult în lungime. În același timp, mișcarea fiecărui personaj din cele trei registre suprapuse urmărește crearea unui ritm pe întregul perete.

Compoziția scenelor este supusă aceleiași legi a simetriei în reprezentarea *Adam și Eva în rai* și *Adam și Eva lucrează pe pământ* sau în *Schimbarea hainelor* și *Flagelarea*, unde figurările se reduc la câteva personaje proiectate pe un fond plat, iar succesiunea în adîncime a planurilor e sugerată prin desfășurarea lor pe verticală. În acest caz compoziția de ansamblu este rezultatul simplei juxtapunerii a scenelor organizate prin simetrie.

Există și posibilitatea grupării mai multor episoade în cadrul unei singure scene cu centrul de mari dimensiuni, înfățișînd, conform unei perspective ierarhice, momentul esențial iar episoadele auxiliare fiind repartizate prin rapel compozițional în restul spațiului (*Convertirea lui Saul și Convertirea eunucului*).

Atunci cînd înșiruirea personajelor pe un singur registru (*apostolii din Judecata de apoi*) ar putea fi monotonă, mișcarea abia sugerată de



Alexandru Ponehalski, personaje din Judecata de apoi, pictura bisericii Ieud, cca 1732.



poziția ușor diferențiată a mâinilor sau de înclinarea capetelor creează un ritm ondulatoriu, calm, care reintegrează figurile compoziției de ansamblu.

Veșmintele sînt puțin diferențiate. Totuși, dacă pentru Maica Domnului maforionul este corect reprodus, pentru celelalte personaje feminine el se transformă adesea într-o năframă înfășurată în jurul capului. Elemente de port popular apar și aici, sporadic, în croiul și motivele decorative de pe cămașa pe care o poartă Iisus copil. În schimb personajelor negative li se atribuie piese de îmbrăcăminte nespecifice portului țărănesc: pelerine agraate în față; mantii cu gulere mari de blană răsfrînte peste umeri; diferite tipuri de acoperitori de cap de modă poloneză — pălării cu o fișie lată de blană pe bor sau căciuli îmblănite, cu calota de postav roșu; soldații poartă pantaloni strîmți și cizme înalte, iar pe cap au caschete a căror formă derivă din bicornul de modă apuseană.

Din spirit decorativ, pictorul subliniază grafic, cu simplitate și echilibru, liniile principale ale costumului: cu alb marginile hainelor, cu contur dublu desenul cizmelor, poalele mantalei sau bordura minecilor; o astfel de reprezentare minuțioasă alternează cu alta sobră, în care apar numai cutele într-un ton acromat, pe fondul local (*Schim-barea hainelor*).

Reluarea în pictură a narației *Patimilor* este tristă dar solemnă, întrucît este ritualică; totul se întîmplă aievea, cu bogăție de detalii, chiar localizatoare, dar într-un mod obligatoriu, dinainte determinat. Fiecare personaj își joacă rolul cu demnitate, cu aerul că trebuie să o facă, chiar cu amărăciune și cu un oarecare sentiment al „istoricului”. Înseși personajele negative — călăii din *Flagelarea* sau cei din *Încoronarea cu spini* — au aceeași frumusețe calmă pe care o are și Iisus. Pilat este aproape un cap de expresie, cu privirea lui pierdută, uitîndu-se parcă pe sine în gestul istoric al spălării pe mâini. Frumosul Cristofor își înclină capul cu grația firească pe care o au toate personajele: un braț se sprijină ușor pe șold, celălalt ține un toiag înfrunzit. Figura lui Cristofor se aseamănă cu aceea a lui Iisus din scena de deasupra a *Judecății de apoi*: pieptănătura linsă, cu cărare la mijloc și barba rotunjită îi încadrează fața, subliniindu-i ovalul perfect în care se înscriu trăsăturile, prin linii strict grafice.

E atîta frumusețe în fiecare scenă, Iisus e la fel de senin în toate momentele *Patimilor* (în *Încununarea cu spini* sau în *Drumul crucii*) și aceasta pentru că drama narațiunii e concepută ritualic, cu discreția și sobrietatea pe care o emană toate operele de tradiție bizantină. Istoria se desfășoară lent în curbele mari ale compoziției, în dreptunghiurile largi ale scenelor, repovestind episoadele obligatorii ale dramei.

Animalele reprezentate în cîteva scene au aerul unor jucării ca și în pictura de la Budești-Susani. În rai, șarpele o privește cu ochi umani pe Eva; alături mai apar cîteva animale — un leu, un țap și, din nou, un centaur cu arc și săgeată. Plecînd din rai, oamenii sînt întovărășiți de un mic elefant și de un ciine care îi așteaptă așezat cuminte. Caii rotați care trag trăsura eunucului sînt acoperiți cu o mulțime de pete decorative. În sfîrșit, leul pe care-l biruie Samson are o figură stranie, descînsă din vreo descriere literară de tipul „Fiziologului”.

Fundalul scenelor este și aici predominant arhitectonic, dar de această dată clădirile sînt rareori izolate ori simplu juxtapuse, ci se aglomerează în cele mai variate și mai pitorești forme de tipul „aranjamentelor scenografice” din miniaturi; alături de tradiționalele turnuri piramidale se înmulțesc acoperișurile baroce, în diverse forme de bulbi, iar printre frontoanele triumphiulare apare „atica poloneză”, compusă dintr-o succesiune de volute. Suprafața fațadelor e la rîndul ei vibrată prin forma și așezarea deschiderilor (dreptunghiulare, semicirculare,

circulare ori în acoladă, cu sau fără grilaje); cornișele sînt și ele împodobite cu motive simple, grafice, în timp ce acoperișurile sînt ritmate prin forme și așezarea șirurilor de șindrilă. Spiritul decorativ intervine pretutindeni și acoperă suprafețele disponibile cu mici accente ornamentale.

Apar și cîteva notații de peisaj: coline cu traseu îndulcit, ca în peisajul maramureșean, în scena *Raiului*; trei copaci, cu frunzele consemnate minuțios în spatele celor trei patriarhi din „Ierusalimul ceresc”.

Culorile, într-o gamă caldă, restrînsă și sobră (roșu-cărămiziu, albastru-gri, ocră-încălzit spre roșu, brun-cald, verde-măsliniu, mult alb și puțin negru), susțin, prin alternanță, ritmul compoziției.

Dominanta cromatică e totuși roșul-cărămiziu, în opoziție sau în alternanță cu albastrul-gri, la care se adaugă accentele albului.

Benzile cu motive decorative care delimitează marginile pereților și uneori registrele și scenele sînt de două tipuri: cu motive geometrice și cu motive vegetale.

Motivele geometrice sînt puține și ocupă un spațiu restrîns: o linie în zigzag creează un joc de triunghiuri sau romburi, în spațiul astfel ordonat înscriindu-se ornamente liniare simple, desenate într-o culoare contrastantă cu fondul (roșu-cărămiziu sau negru pe fond deschis sau alb pe fond albastru-gri).

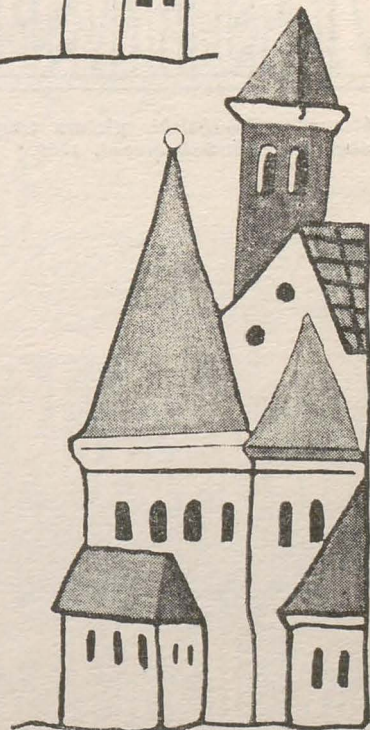
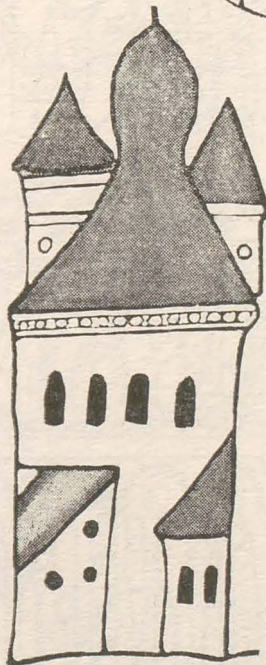
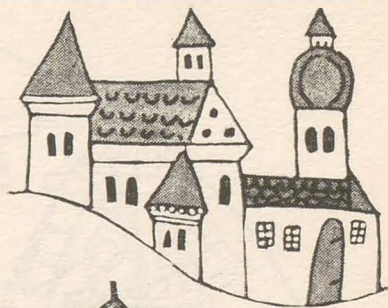
Predominante sînt motivele vegetale¹⁸⁶. Acestea sînt axate pe un vrej meandric cu undulații de respirație egală care generează un ritm de val, cu succesiuni uniforme, permanent vizibil în întreg ansamblul. De pe acest suport se desfac motive vegetale (frunze de stejar, de iederă sau de viță sălbatică) desenate liber, cu aceeași plăcere grafică pe care o întîlnim în toată pictura de la Ieud. Unduirea frunzelor urmează ritmul care, intenționînd o desfășurare decorativă, se întoarce spre mișcarea firească, organică, a modelului original. Nimic nu devine sec sau artificial, pentru a fi simplu motiv, dimpotrivă, ornamentul este cel care tinde spre firescul naturii pe care o interpretează într-un realism moderat.

Între aceste două tipuri de decor, există o categorie intermediară care, valorificînd linia sinuoasă a vrejului-suport, folosește elemente stilizate mai apropiate de motivele geometrice. Acestea variază de la motive vegetale — în care forma unei flori sau a unei frunze este încă recognoscibilă, dar al căror rol principal nu constă în reprezentarea figurativă, ci în mișcarea ce le este imprimată —, pînă la motive ce par strict geometrice, conturate linear, ca un fel de ramificații-ecou ale axului central.

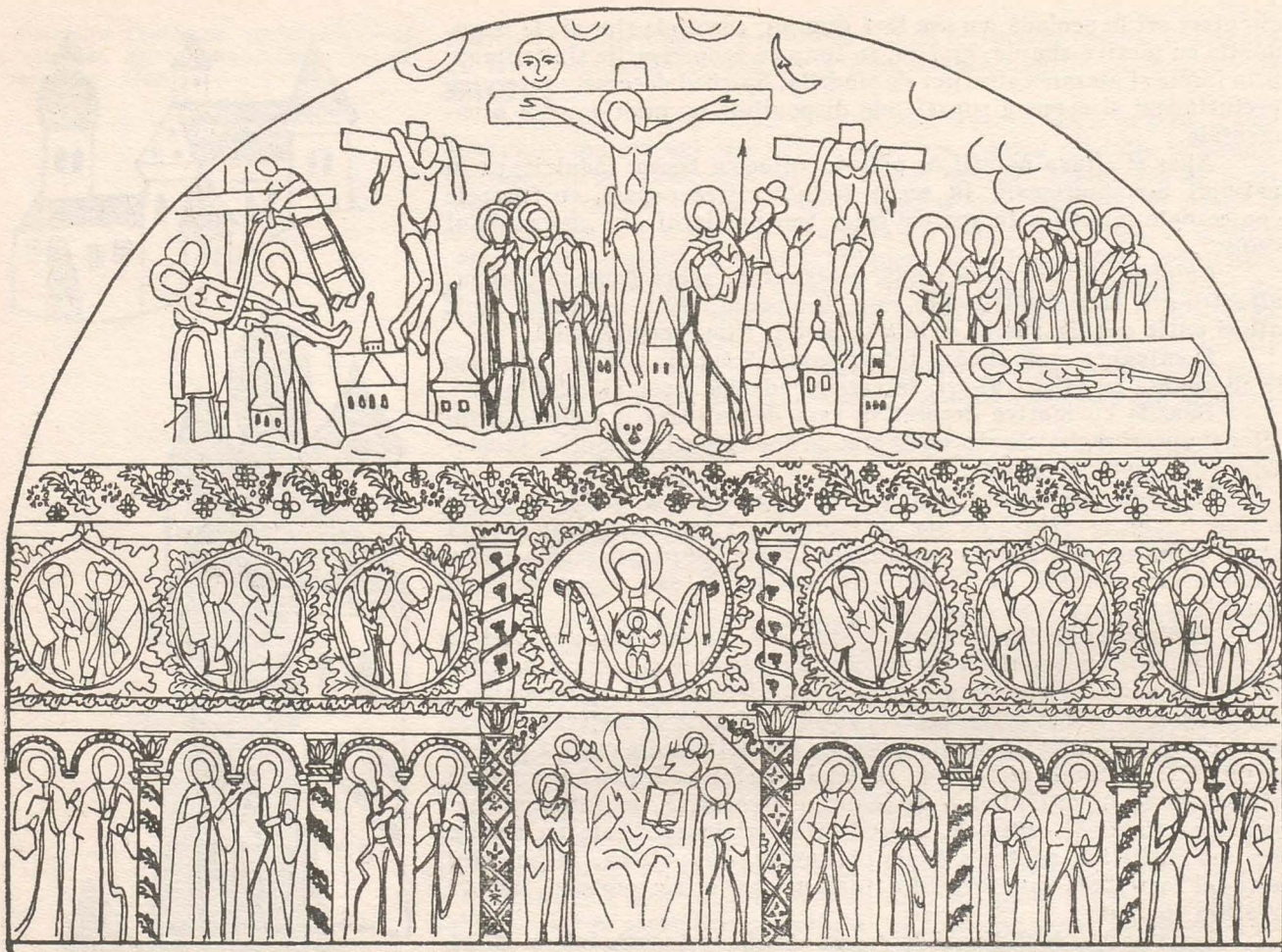
Același ritm al curbelor care domină atît compoziția de ansamblu, cît și interiorul scenelor și construcția personajelor, se regăsește în arhitectura interiorului bisericii, avîndu-și prototipul în peisajul maramureșean. Pe de altă parte, lăcașul însuși e perfect încadrat în mediul său, al cărui produs natural se dovedește a fi.

Pictura timpelor, executată de Alexandru Ponehalski, merită o analiză aparte, întrucît aici se descifrează poate cel mai clar tendințele evoluției lui stilistice, ceea ce ne poate ajuta atît la circumscrierea, cît și la receptarea adecvată a operelor sale. Avînd în vedere că, în majoritatea bisericilor din Maramureș, tîmplei îi este rezervat un perete întreg, pictura acesteia împrumută caracteristici și din pictura de icoane și din cea murală. Astfel, peretele respectiv este împărțit în panouri care păstrează formatul și dimensiunile obișnuite ale icoanelor și se încadrează în registre suprapuse, după un program iconografic îmbogățit.

Pe tîmpla bisericii din *Ieud-deal*¹⁸⁷ este reprezentată în centrul registrului superior *Crucificarea*, cu Iisus între cei doi tîlhari legați de



Alexandru Ponehalski, arhitecturi, detalii din pictura bisericii Ieud, cca 1782.



Alexandru Ponehalski, pictura tîmplei bisericii din Budești-Susani, 1760.

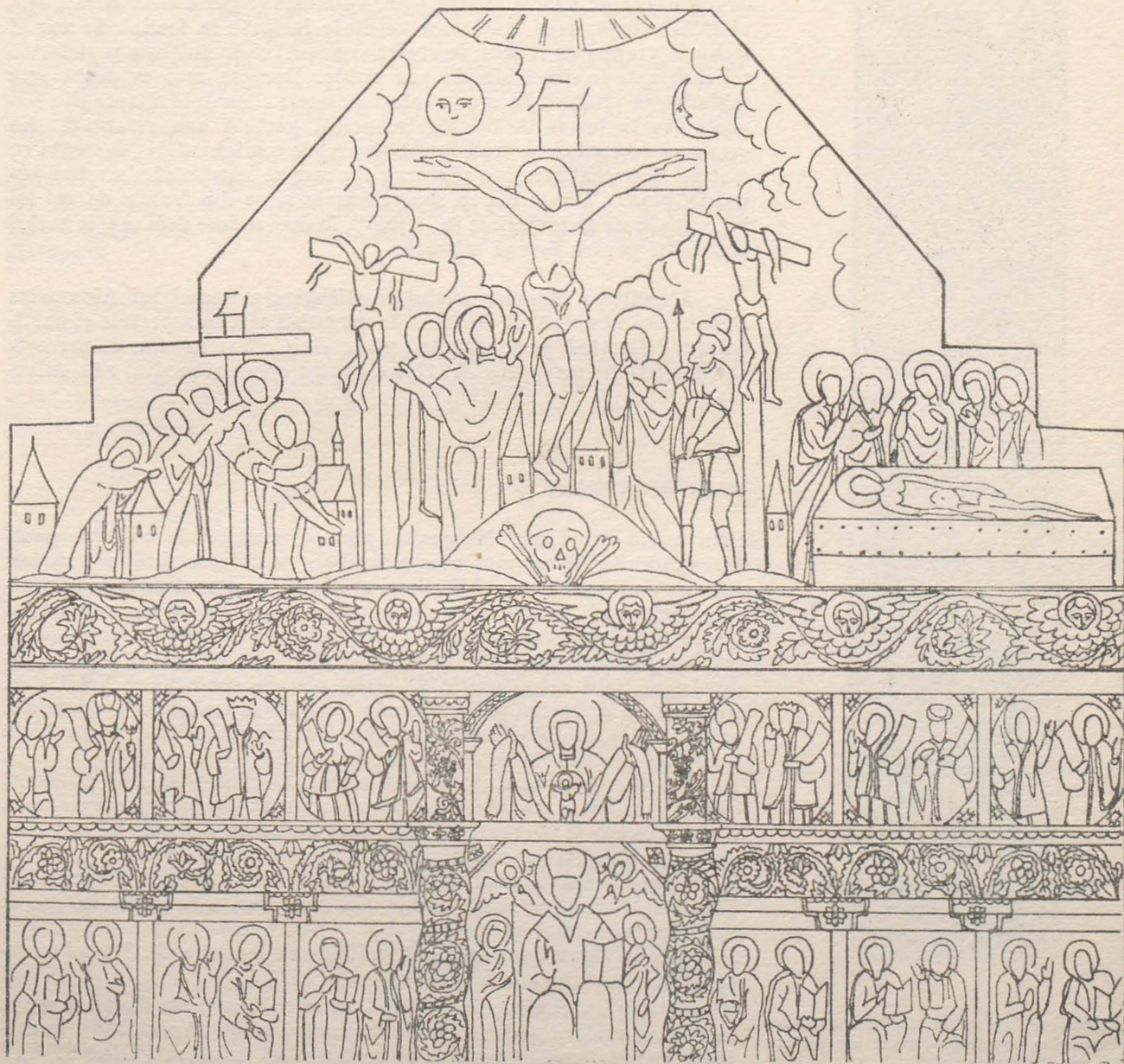
cruci în formă de T, asistat de Maica Domnului, de una dintre Marii în stînga și de apostolul Ioan în dreapta, alături de ostașul Longinus. Sub colina Golgotei apare, deosebit de mare, craniul lui Adam¹⁸⁸. La stînga acestei scene este reprezentat episodul următor, al *Coborîrii de pe cruce*, cu personajele mai mici, sugerînd astfel rolul auxiliar al acestui moment față de tema principală aflată în centru. Trupul lui Iisus, dispus în diagonală față de cruce, este susținut de trei personaje: doi bătrîni cu barbă albă, unul la cap, iar celălalt la picioare, și de un tînăr imberb care pare a fi desprins mîna lui Iisus din cuie. Scena e lipsită de inscripții care să pomenească numele personajelor, dar cum în scena următoare, a *Punerii în mormînt*, întîlnim aceleași personaje cu numele notate, îi putem identifica pe cei doi bătrîni cu Iosif din Arimateea și Nicodim, iar pe tînărul imberb cu apostolul Ioan. În mod normal, locul de cinste, de la capul lui Iisus, îi este atribuit lui Iosif, în timp ce Nicodim primește corpul, sau îi desprinde mîna din cuie¹⁸⁹. Prin analogie cu tîmpla bisericii din *Sîrbi-Susani*¹⁹⁰, în care numele personajelor sînt notate, putem considera că, nerespectînd iconografia consacrată, Iosif este la picioare și Nicodim la cap. Scena *Punerii în mormînt*, de asemenea, de dimensiuni mai mici, îl înfățișează de fapt pe Iisus pe piatra din Efes asistat de Iosif, conform „pseudo-evangeliei lui Nicodim”¹⁹¹.

Registrul al doilea o reprezintă în centru pe *Maica Domnului a întrupării*¹⁹² înconjurată de prooroci, purtîndu-l pe Iisus copil într-un medalion pe piept.

În sfârșit, în cel de al treilea registru, în centru, apare Iisus binecuvîntînd cu dreapta și ținînd în stînga cartea deschisă, între Maica Domnului și Ioan Botezătorul în *Deisis*, încadrați de apostoli.

Comparînd *tîmpla* bisericii din *Călinești-Căieni* (1754), cu aceea de la *Sîrbi-Susani* (1760)¹⁹³ și cu cele din *Budești-Susani* (1760) și *Desești* (1780)¹⁹⁴, constatăm un plus de complicitate a formelor: dacă la Călinești-Căieni toate scenele sînt delimitate prin simple chenare înguste, la Sîrbi-Susani proorocii sînt plasați în medalioane circulare, iar apostolii sub arcade semicirculare îngemănate, separate de colonete pe care se înfășoară un vrej cu frunze de stejar; la Budești și Desești medalioanele capătă o formă ușor alungită, încheiată în acoladă și sînt înconjurată cu un motiv derivat din stilizarea frunzei de stejar, în timp ce pe colonetele cu fus baroc și cu capitel în formă de lălea se înfășoară un vrej cu viță-de-vie. Totodată crește ponderea motivelor decorative

Alexandru Ponehalski, pictura *tîmplei* bisericii din *Ieud*, cca 1782.





Alexandru Ponehalski, chenar cu motive decorative vegetale, detaliu din pictura bisericii Ieud, cca. 1782.

inexistente la Călinești-Căieni și abia punctate la Sirbi-Susani, dar care se desfășoară la Budești pe un întreg registru (frunze unduite în S și flori mici circulare, dispuse alternativ, asemănătoare cu cele de la Desești); la *Ieud* (circa 1782) motivele inundă spațiul, într-un fel de „horror vacui”, nelăsând nici o suprafață nedecorată (capete de îngeri alternate cu frunze și flori, dispuse după o linie curbă cu mișcare de val, flori și frunze de stejar așezate pe linia unor volute juxtapuse; mici accente grafice în fundalul scenelor; coloane monumentale, cu fusuri puternic galbate).

Observăm cum, în mai puțin de trei decenii, ecourile barocului au început să se facă simțite atât în motivele, cât și în spiritul acestei compoziții, în opera de tradiție post-bizantină a zugravului Alexandru Ponehalski.

Același drum îl parcurge și evoluția stilistică a icoanelor lucrate de Ponehalski sau de atelierul lui. Dincolo de constanțele sale stilistice (ușor recognoscibile în tipologie, veșminte și gamă cromatică), este vizibilă complicarea motivelor vegetale incizate în fondul de aur al icoanei (vrejuri cu frunze de stejar și acant) și înmulțirea perlelor în relief așezate în șiruri simple sau duble. Dar cea mai evidentă este schimbarea produsă în ornamentarea ramei: chenarele simple din baghete sau în formă de frînghie răsucită, pictată sau rezervată din grosimea lemnului, se transformă în arcade semicirculare, decorate cu motive renascentiste (ove și astragale) care se bombează, în relief puternic, pentru a culmina cu somptuoasele rame din frunze de tei lobate, realizate în întregime în „à jour”, în care se face deja simțit gustul barocului pentru fast și mișcare.

Urmărirea etapelor evoluției stilistice a operei lui Alexandru Ponehalski ni s-a părut deosebit de sugestivă atât în aspectele ei particulare, reflectând personalitatea pictorului, cât și în ceea ce privește caracteristicile sale generale, tipice pentru epoca și mediul său cultural.

RADU MUNTEANU

Prin opera lui Radu Munteanu, pictura murală de tradiție post-bizantină din Maramureș atinge faze de rusticizare care o înrădăcesc stilistic cu icoanele pe sticlă. Ca și acolo, desenul conturează cu fermitate, prin linii groase, formele colorate plat. În mina zugravului popular, îndepărtatele modele iconografice devin simple forme destinate împodobirii bisericii. Interesul pentru efectul decorativ este predominant, fapt caracteristic de altfel picturii veacului al XVIII-lea. Pictorul se detașează de subiectele pe care le tratează: personajele, arhitecturile, florile și stelele care populează fundalurile — toate devin doar pretexte, un fel de ornamente în sine.

Farmecul acestei picturi stă tocmai în sinceritatea ei spontană care știe totuși să îmbine, în elemente aparent stângace și disperate, o lume colorată și decorativă, apropiată de aceea a basmului popular, unde naturalul și supranaturalul se întîlnesc atât de firesc.

Activitatea acestui zugrav localnic, originar din Ungureni — Țara Lăpușului, ne oferă traiectoria unui destin frecvent în epocă: acela al zugravilor peregrini.

Radu Munteanu debutează în 1767 cu o icoană a *Sf. Treimi* pictată pentru biserica din Lăpuș¹⁹⁵.

Patru ani mai târziu, în 1771, el trece munții în Maramureș, pe la Botiza, unde îl găsim făcînd o însemnare pe un „Apostol”¹⁹⁶. În același an el pictează cîteva icoane pentru satul învecinat, Glod¹⁹⁷.

PA A 8:6 MONTENY 38TPAB8:

În 1780, Radu Munteanu semnează ca meșter principal, alături de Gheorghe, pictura bisericii din Desești¹⁹⁸, tot în Maramureșul istoric¹⁹⁹.

După aceea revine în Lăpuș, în perioada 1782—1785. În 1782, el pictează biserica din Ungureni și icoană pentru aceasta²⁰⁰, iar în 1785 iscălește, alături de Nicolae Man din Poiana Porcului, pictura bisericii Sfinții Arhangheli din Rogoz²⁰¹.

Tot în 1785, Radu Munteanu se reîntoarce în Maramureș, trecînd din nou munții, și pictează un proscomidiar pentru biserica din Poienile Izei²⁰², apoi în 1787, icoane pentru biserica din Desești²⁰³.

În anii următori el lucrează icoane pentru bisericile de pe valea Cosăului — la Sirbi-Susani, Sirbi-Josani și Budești-Susani (unde semnează o cruce de mînă în 1793)²⁰⁴.

Un an mai tîrziu, în 1794, Radu Munteanu execută icoane pe Valea Someșului (care se află azi la biserica nouă din Chiuiștești)²⁰⁵.

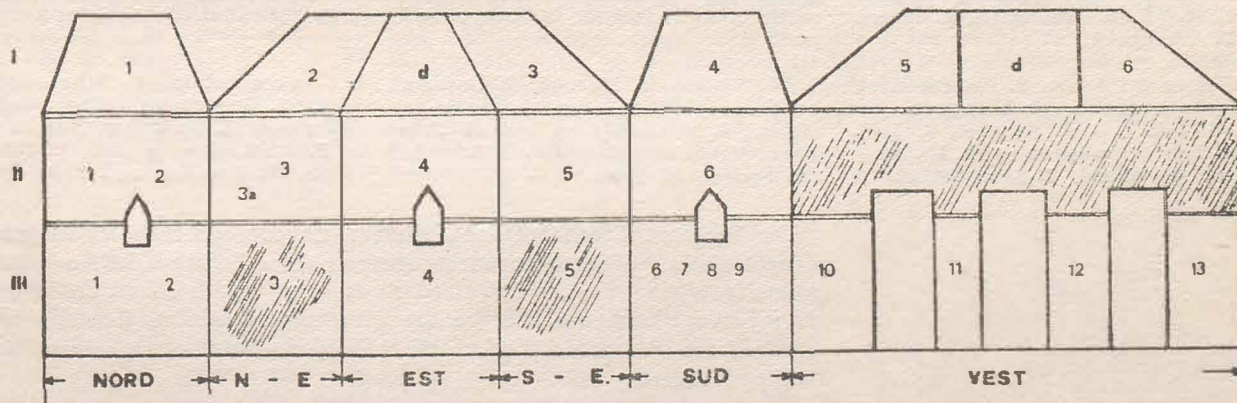
În intervalul 1798—1800, din nou în Lăpuș, el pictează cele două biserici din Dobric și icoane pentru acestea.

Se pare că opera lui Radu Munteanu a făcut „școală” în Lăpuș, dacă sînt luate în considerație pictura bisericilor Sfinții Arhangheli din Libotin (1811)²⁰⁶ și a celor din Cupșeni-sat (1823), Frîncenii-Boiului (1830) și Cuvioasa Paraschiva din Rogoz²⁰⁷ (adusă în 1883 din Suciud-Sus²⁰⁸).

Pictura bisericii din DESEȘTI, pe Valea Marei, este opera lui Radu Munteanu, din anul 1780.²⁰⁹

De la intrarea în biserică este dominant efectul decorativ, vesel și colorat al ansamblului. Spațiul e împărțit prin benzi cu motive vegetale în numeroase cîmpuri ornamentale cu fundaluri colorate alternativ viu sau pastelat.

Fig. X DESEȘTI, ALTAR



I
1. Arhanghelul Mihail, 2. Evanghelistul Marcu, 3. Evanghelistul Luca, 4. Arhanghelul Gavril, 5. Evanghelistul Matei, 6. Evanghelistul Ioan.

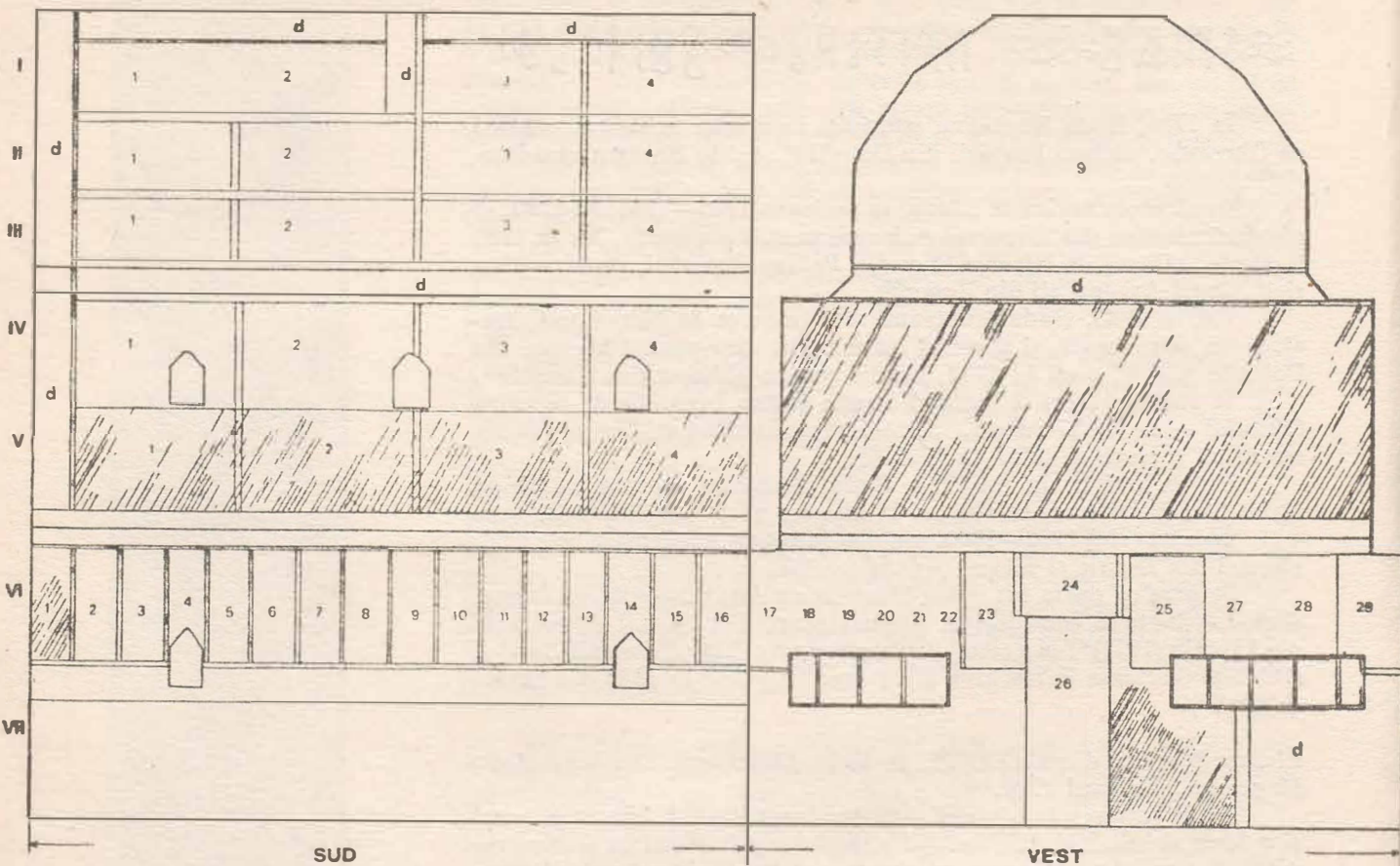
II
1. Patru sfinți, 2. Prezentarea Fecioarei la templu, 3. Crucificarea, 3a. trei soldați își împart cămașa lui Iisus, 4. Sf. Treime la Mamvri, 5. Mironositele la mormînt, 6. Trei sfinți cuvioși (dintre care „preacuviosul Marcu” în centru).

III

1. Isaac adus spre jertfă, 2. Iisus-Vițade-Vie, 3. Cel trei mari ierarhi, 4. Buna Vestire, 5. Sf. Dionisie din Athos, 6. Sf. Chiril patriarh de Alexandria, 7. Sf. Grigorie, 8—9. Sf. Pahomie și arhanghelul Mihail, „în chip de călugăr”, 10. Sfînt arhidiacon, 11. Melchisedec, 12. Sfînt arhidiacon, 13. Sf. mucenic Govdela.

p = decor (arhitecturi și flori).





I
1. Maica Domnului orantă, 2. Iisus învățător, 3, 4. Arhangheli, 5. Ingeri, 6, 7. Arhangheli.

II
1. Facerea lui Adam, 2. Facerea Evei, 3. Ispita șarpelui, 4. Alungarea din rai, 5. Cain îl ucide pe Avel, 6, 7, 8. Pilda bunului samarinean (6. Un om e atacat de tîlhari, 7. Samarineanul îl

îngrijește pe cel lovit, în timp ce un „preot” și un „levit” rămîn indiferenți, 8. Samarineanul îl duce pe cel lovit la un han).

III
1. Sf. Treime la Mamvri, 2. Învierea lui Lazăr, 3. Iisus cu samarineanca la fîntînă, 4. Necredința lui Toma, 5. Proporocul Natan îl ceartă pe David, 6. Ardearea Sodomei și Gomorei, 7. Sf. Nicolae

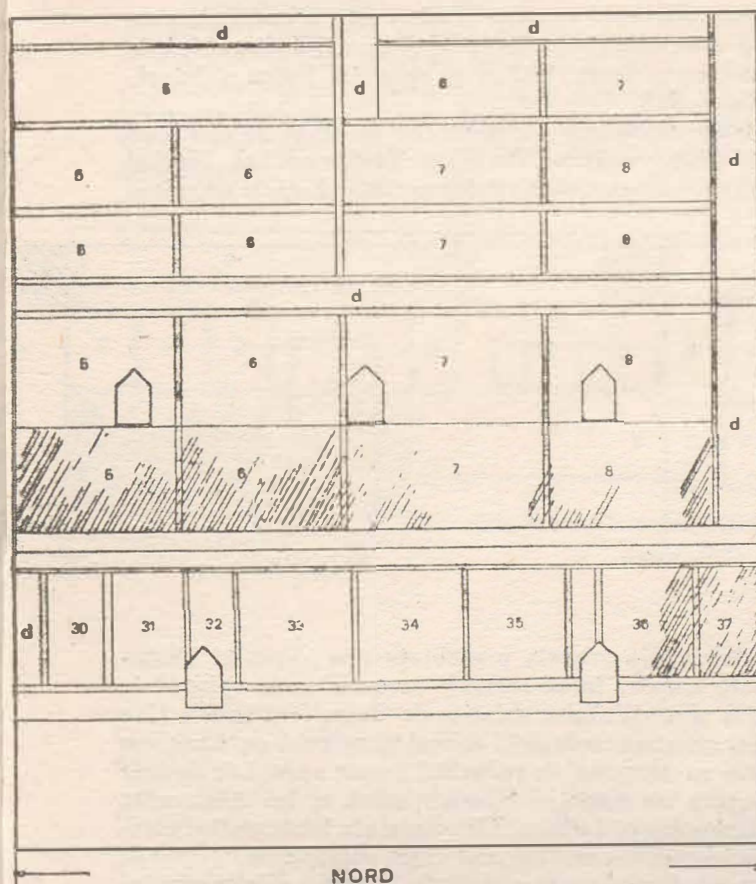
scapă de la moarte pe cei trei bărbați, 8. Sfinții Cosma și Damian, 9. „Arborele patriarhilor din viața lui Avraam.”

IV
1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, 4. Sărutul lui Iuda, 5. Iisus la Pilat, 6. Iisus la Ana, 7. Iisus la Calafia, 8. Iisus la Irod.

Programul iconografic al bisericii din Desești respectă în general caracteristica picturilor maramureșene de a înfățișa într-o paralelă moralizatoare scene din „Vechiul Testament” și din „Noul Testament”. Dar intențiile demonstrative ale programului sînt mai puțin clare, ilustrația e mai puțin coerentă și lasă adesea impresia unor succesiuni întîmplătoare.

Pictura altarului, foarte înnegrită, a devenit greu descifrabilă. Pe poalele bolții sînt reprezentați cei patru evangheliști, printre care sînt intercalați arhangheli Mihail și Gavril.

În registrele următoare apar, disparat, scene specifice altarului (*Mironosișele la mormînt*, temă legată de speranța în înviere; *Filoxenia lui Avraam* și *Jertfa lui Avraam*, ca prefigurări veterotestamentare ale jertfei liturgice; *Iisus-Vișă-de-Vie* cu semnificație euharistică; *Buna Vestire* ca prevestire a întrupării) alături de altele care și-ar fi aflat locul firesc în naos (*Crucificarea*); *teoria sfinților ierarhi* este incompletă și cuprinde la un loc episcopi, arhidiaconi, călugări și mucenici.



V

1. Iuda aruncă arginții și se splinzură, 2. „Iisus spre mucenicie”, 3. Flagelarea, 4. Batjocorirea, 5, 6. distrus, 7. Punearea pe cruce, 8. Învierea.

VI

1. distrus, 2. David plînge moartea lui Avesalom, 3. Înger, 4. Sf. Teodor Tiron, 5. Sf. Teodor Studit, 6. Sf. Gheorghe, 7. Platon, 8. Sfînt mucenic, 9.

Sf. Dimitrie, 10. Sf. Trifon, 11. Sf. Procopie, 12. Sf. Pantelimon, 13. Sf. Anichit, 14. Sf. Taleleu, 15. Sf. Deomid, 16. Sf. Muchie, 17. Sf. Calinic, 18. Sfînt mucenic, 19. Sf. Alexandru, 20. Sf. Gheorghe, 21. Sf. Orendie, 22. Sf. Gale, 23. Înger, 24. Maica Domnului 25. Înger, 26. Apostolii Petru și Pavel, 27, 28. Sf. Cosma și Damian, 29. David îl ucide pe Goliat, 30. Iudit și Holo-

fern, 31. Sf. Ignatie, 32. Heruvim, 33. Sf. Hristofor, 34. Pilda vameșului și a fariseului, 35. Lupta lui Nestor cu Lie și Lie aruncat în țepi, 36. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, 37. distrus.

VII = draperie cu motiv floral;

d = decor;

i = inscripție.

Pe bolta naosului, spațiul central este împărțit în două zone: spre vest sînt reprezentați *Iisus* și *Maica Domnului orantă*²¹⁰, iar spre est, patru *arhangheli*.

Pe poalele bolții, în registrele superioare, sînt ilustrate cinci episoade din „Geneză” (*Facerea lui Adam*, *Facerea Evei*, *Ispita șarpe-lui*, *Alungarea din rai* și *Cain îl ucide pe Avel*²¹¹), încheiate simbolic cu unul dintre cele mai grave păcate umane: fratricidul; în antiteză este înfățișată în continuare *Pilda bunului Samarinean* (povestită în trei scene), ca exemplu al dragostei între semenii.

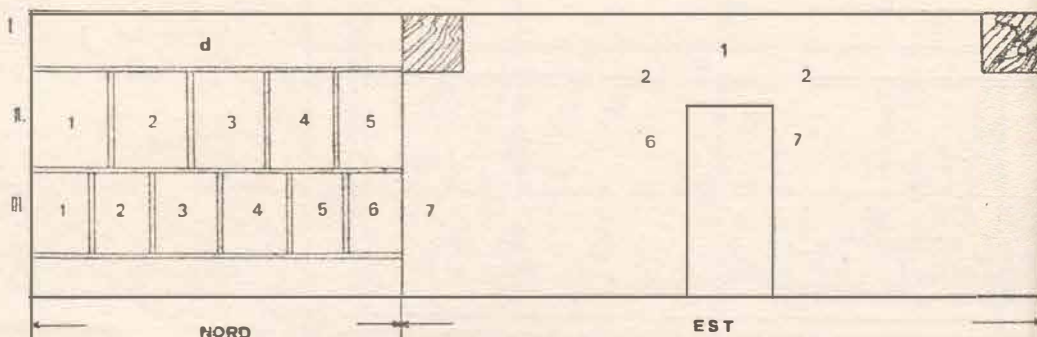
În registrele inferioare de pe poalele bolții sînt intercalate scene dispartate din „Vechiul Testament” și din „Noul Testament”, a căror semnificație în context nu apare întotdeauna limpede. Astfel, pe perețele sudic este reprezentată *Sf. Treime la Mamvri*, *Învierea lui Lazăr* și *Duminica Tomei* alături de *Duminica Samarinenței*. Pe perețele nordic, *Căința lui David*²¹² ilustrează o probă a îndurării divine față de cei care se pocăiesc²¹³, spre deosebire de *Sodoma și Gomora*²¹⁴ ca exemplu de pedeapsă divină; în continuare apare una dintre minunile

Sf. Nicolae (eliberarea celor trei bărbați condamnați la moarte), probabil tot ca semn al intervenției divine, și apoi sfinții doctori fără de arginți *Cosma și Damian* (reprezențați ca și apostolii Petru și Pavel, ținând în mână o biserică).

Abia în registrele superioare ale pereților naosului se continuă cu claritate paralela dintre scenele „Vechiului Testament” și „Noului Testament”. *Patimile lui Iisus*, cele care răscumpără păcatele omenirii,

Fig. XII DESEȘTI, PRO-NAOS

1. Iisus judecător, 2. Apostoli, 3. Pilda celor zece fecioare (a. Fecioarele înțelepte, b. Iisus cu biserica-mîreasă), 4. Maica Domnului, 5. Iisus.



(exemplificate în cîteva din scenele prezentate din „Vechiul Testament”), sînt ilustrate amplu, în 16 scene²¹⁵ care amintesc episoadele prinderii, judecăților și umilințelor suferite de Iisus, fără însă a ține seama de ordinea lor strict cronologică. Ciclul debutează cu *Cina cea de taină* și se încheie cu *Învierea*, în redactări foarte apropiate de cele deja întilnite în opera de tradiție post-bizantină a lui Alexandru Ponehalski, la care se adaugă influențe limitate ale iconografiei occidentale și unele inadvertențe datorate neștiinței zugravului.

Timpanul peretelui vestic este ocupat în întregime de tema singulară *Arborele patriarhilor*: Avraam, Ingenuncheat, arată spre arborele flancat de trei ierarhi în picioare care țin evanghelia în mîna dreaptă și o cruce în stînga; pe ramurile arborelui, în flori deschise, apar alți episcopi; din cer coboară asupra arborelui Sfîntul-Duh porumbel.

Registrul inferior al pereților naosului este dedicat unei *teorii de sfinți militari și sfinți mucenici* (dintre aceștia remarcăm pe *Sf. Hristofor* cu cap de lup²¹⁶). Pe peretele nordic apare nelipsitul episod al *Luptei lui Nestor cu Lie*, terminat prin aruncarea lui Lie în țepi; și de această dată tema capătă accente particulare prin investirea lui Lie cu atribute străine (tipologie și costum inspirate din moda husarilor), spre deosebire de Nestor, a cărui reprezentare este conformă cu tradiția.

Tot aici mai sînt înfățișate, izolat, scene din „Vechiul Testament”: *David îl plînge pe Avesalom*²¹⁷, *David îl învinge pe Goliat* și *Iudit cu Holofern*²¹⁸ — alături de *Pilda vameșului și fariseului*.

Ca și în bisericile pictate de Alexandru Ponehalski, la Desești lipsesc ciclul marilor sărbători, al Fecioarei Maria și ciclul copilăriei și vieții publice a lui Iisus.

Programul iconografic al *pronaosului* este dominat de *Judecata de apoi*. Centrul compoziției, aflat pe peretele estic, îi înfățișează pe *Iisus judecător*, flancat de apostoli, și *Adam și Eva ingenuncheați*; spre acest centru converg *cetele dreptilor*, „sfintele femei”, „cuvioși”, „mucenici”, „împărați”, „patriarhi” și *cetele neamurilor de păcătoși* (Moise urmat de evrei, turci, tătari, nemți și „frînci”) în pitorești costume de epocă. Sub *cetele dreptilor* sînt figurați *prooroci* care poartă filactere cu inscripții referitoare la Fecioara Maria.

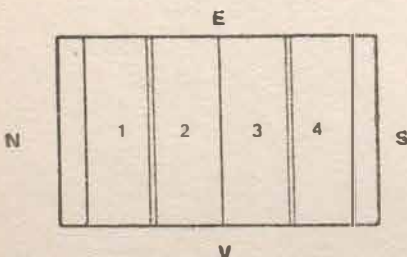
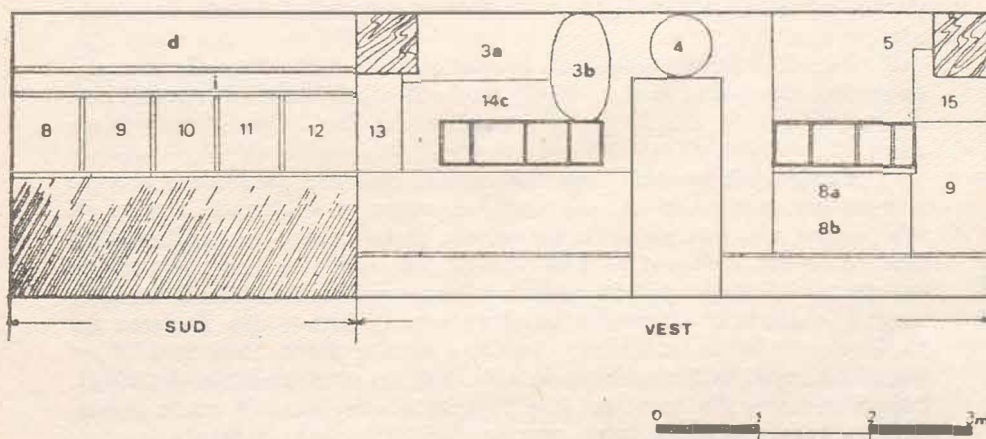


Fig. XIII DESEȘTI, PRONAOS, TAVAN

1. Proorocul Daniil, 2. Mucenița Iuliana, 3. Sf. Sofia, 4. Mucenița Varvara.

Asociația sensului eshatologic al *Judecății de apoi* apare *Parabola fecioarelor*, înfățișând pe fecioarele înțelepte — îndreptându-se cu candelarele aprinse (ținute cu mîna acoperită de un șervet²¹⁹), spre Iisus — și pe fecioarele nebune, cu candelarele răsturnate, orientîndu-se în direcție opusă. În aceeași ordine de idei este figurat *Samson cu leul* ca figură a lui *Iisus victorios*²²⁰ și *Proorocul Daniel*, ambii asociați speranței în înviere²²¹.



II

1. Cuvioși, 2. Mucenici, 3. Împărați, 4. Patriarhi, 5. Arhangheli, 6. Adam, 7. Eva, 8. Moise, 9. Evrei, 10. Turci, 11. Tătari, 12. Nemți, 13. Frînci, 14. Fecioarele nebune, 15. Sfinte femei.

III

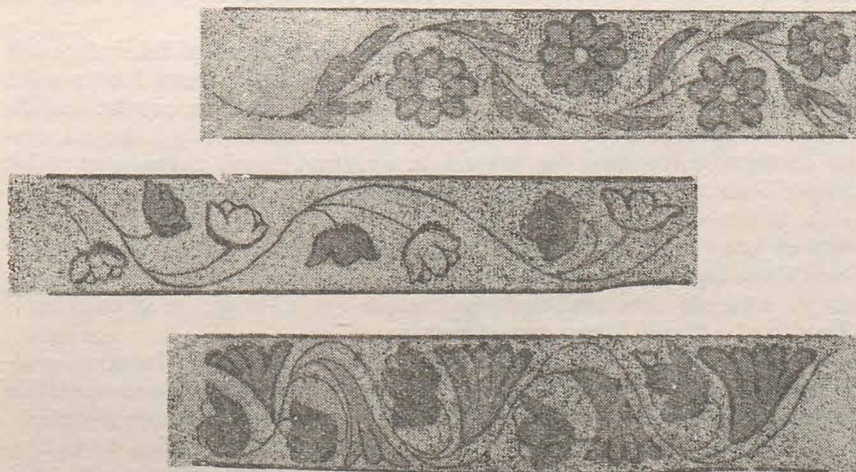
1. Proorocul Solomon, 2. Proorocul Ezechiel, 3. Proorocul Aaron, 4. Proorocul Eremia, 5. Proorocul Ghedeon, 6. Proorocul David, 7. Proorocul Isaia, 8a. Samson, 8b. Samson cu leul, 9. Proorocul Avacum.

Pe tavanul pronaosului sînt reprezentate mucenițele *Iuliana*, *Varvara* și *Sf. Sofia*, poate nu fără legătură cu pronaosul ca „biserică a femeilor“.

Organizarea compozițională de ansamblu a picturii bisericii din Desești este realizată prin divizarea suprafeței cu ajutorul unor benzi cu motive vegetale, frunze și flori circulare sau din familia lalelei, desfășurate pe un vrej meandric de respirație egală²²². Fundalurile scenelor sînt animate de variate elemente decorative, flori, stele cu patru colțuri sau arhitecturi fanteziste, ele însele ornamentate prin subîmpărțirea suprafeței în mici pătrate și dreptunghiuri.

Atît scenele, cît și personajele din interiorul lor sînt mai degrabă juxtapuse decît legate compozițional, efectul unitar rezultînd tocmai din ritmul decorativ imprimat întregului.

Reprezentările se reduc întotdeauna la prim planuri față de care fundalul scenei este o cortină neutră; rarele sugestii de peisaj se limitează la indicarea pămîntului prin două linii șerpuite brune, față de



Radu Munteanu, chenare cu motive decorative florale, detalii din pictura bisericii Desești, 1780



care personajele plutesc, fără să intre cu ele în vreun raport spațial. Când localizarea scenei implică cu necesitate peisajul, ca în scena *Adam și Eva în rai*, arborele devine, într-o tratare stilizată și decorativă, o uriașă floare montată în vârful unei tulpine înalte, sau, în cazul în care prezența orașului se impune, ca în scena *Sodoma și Gomora*, el apare sub forma unei plate miniaturi scenografice. Arhitecturile sînt un amestec sui-generis de elemente eteroclite, unele provenite din fundalurile de tradiție bizantină, altele cu ecouri ale barocului contemporan, totul compus strict după legi decorative și niciodată după cele ale perspectivei.

Figurile sînt de cele mai multe ori înfățișate frontal, cu gestica extrem de redusă și stereotipă; puținele reprezentări din profil sînt de fapt doar ale mîinilor și picioarelor, capul și corpul fiind văzute din față.

Personajele poartă veșminte rigide, care cad în falduri drepte, schematice, neanatomice, desenate cu negru și subliniate uneori cu alb pentru a sugera senzația de volum. Dacă pentru Iisus și apostoli sînt rezervate chitonul și himationul, iar celelalte personaje sfinte poartă tunică și mantie, în schimb în costumele personajelor laice apar notații realiste: o năframă albă și un șorț la femeia din *Învierea lui Lazăr* sau în veșmintele fecioarelor, o redingotă strîmă închisă cu brandenburguri în *Samarineanca la fîntînă*, tunică și pantalonii strîmți, băgați în cizme, în cazul lui Lie păgînul. Dar cele mai variate și mai pitorești costume apar la neamurile păcătoșilor din *Judecata de apoi*: turci și tătari cu șalvari, tunici și pelerine, cu diferite tipuri de ișlice, nemți în redingote închise cu brandenburguri și cu pălăriuțe cu borul mic, în sfîrșit, „frinci“ (francezi)²²³ eleganți, în tunici scurte și pantaloni strîmți, purtînd pe cap căciuli foarte înalte, cu vârful întors înăuntru, terminate cu un ciucure, după moda husarilor. Același tip de costum, inspirat probabil tot din uniforma husarilor²²⁴, îl poartă și soldații care-l însoțesc pe Iisus în *Patimi*. În sfîrșit, judecătorii lui Iisus au bogate mantii îmblănite și așa-numita „căciulă poloneză“ cu bordură din blană.

Corpul rămîne rigid și ascuns sub îmbrăcăminte. Când însă prezența sa sub formă de nud este obligatorie, ca în scenele „Genezei“, el apare de o stingăcie înduioșătoare, dar nu lipsită de expresivitate. În *Facerea lui Adam*, primul om se ține greoi pe picioare: neîndemînarea artistului nu face decît să sublinieze nesiguranța primelor gesturi umane.

Desenul formelor anatomice rămîne plat, marcîndu-se doar cu brun linia coastelor și a abdomenului, în timp ce umbrele, aplicate în tonuri calde de-a lungul conturilor, încearcă să creeze senzația de volum.

Figurile, repetate egal în toate scenele, au ovalul feței deosebit de prelung, dar terminat colțuros, cu nasul subțire, gura foarte mică și ochii mari, cu irisul lipit de pleopa superioară. În construirea figurii se suprapun, într-o variantă mult simplificată a tehnicii tradiționale a suprapunerilor succesive, un fond brun, aproape complet acoperit de un alb-ocru care, întins uniform, reprezintă culoarea feței, în timp ce obrații sînt marcați de pete roz. Trăsăturile sînt desenate cu brun închis și întărite uneori cu negru, iar accentele sînt puse cu alb sau cu roșu. Nu se face nici o încercare de a diferenția psihologic personajele care sînt aproape lipsite de expresie, ca și cum ar fi devenit ele însele forme ornamentale.

Unele dintre cele mai frumoase și mai caracteristice scene pentru stilul lui Radu Munteanu sînt cele care ilustrează primele capitole din „Geneză“. Scena e dominată de prezența lui „Dumnezeu-Tatăl“, de dimensiuni impunătoare, cu figura severă, dar nu lipsită de o oarecare blîndețe, ca a oricărui părinte. În fața gestului său de o simpli-



Radu Munteanu, costume ale unor personaje din *Judecata de apoi* (a. lătar, b. neamf), pictura bisericii Desești, 1780.

tate hieratică, Adam și Eva par, o dată mai mult, niște păpuși stin-ghere. De pe fundalul plat, roșu sau ocru-roz, se desprind într-un colț limbile de foc ale Sfântului Duh, stilizate ca o lealea, în timp ce restul spațiului e umplut cu stele în patru colțuri și capete de îngeri care privesc impasibili scena.

În *Sodoma și Gomora*, orașul, cu arhitectura sa fantezistă, deco-rată cu pătrate și dreptunghiuri, cu acoperișuri în cele mai variate forme, e văzut cu capul în jos; chiar și cerul albastru al orașului a rămas, în partea inferioară a scenei, în timp ce deasupra îngerul în-fige răzbunător un trident.

Variată și pitorească, opera lui Radu Munteanu aduce un suflu nou picturii de tradiție post-bizantină, pe care o apropie atât de mult de arta populară, încât îi atribuie o expresie nouă, particulară și nu lipsită de farmecul pe care îl are candoarea picturii naive.

ANONIMI

Pictura bisericii din ONCEȘTI²²⁵ se păstrează cu totul fragmentar; totuși, cele câteva scene care se disting ne permit să o încadrăm sti-listic în grupul care continuă tradiția artei post-bizantine. Regăsim aici compoziția simplă, închisă, bazată pe întretăierea unor linii per-pendiculare. Personajele, aranjate în grupaje simetrice, au mișcări calme, sugerate de gesturi puține, abia diferențiate, exprimate de obicei prin poziția miinilor. Ne reîntilnim cu aceeași plăcere narativă care înmulțește detaliile, explicațiile scenelor și amănuntele deco-rative. Ansamblul e dominat de un stil grafic linear care conturează figurile simplificate, reduse la esențialitatea unor forme geometrice. Peste tonul local plat, desenul cutelor, într-un ton mai închis, subli-niază forma corpului și detaliile costumului. Chipurile, reprezentate de cele mai multe ori frontal, cu trăsăturile conturate cu un ton mai închis, sînt dominate de ochii mari, senini și triști. Un ritm calm armonizează ansamblul unificat de dominantă cromatică a roșului cărămiziu.

Păstrarea fragmentară a picturii nu ne permite reconstituirea programului iconografic, ci doar identificarea unor teme răslețe. Să remarcăm astfel deosebita frumusețe a desenului compus din câteva curbe mari care formează reprezentarea lui *Iisus-Viță-de-Vie* din altar, apoi urmele vagi ale ciclului *Pașimilor* din naos, pentru a ne opri un moment în pronaosul în care pictura este ceva mai bine păstrată. Tema dominantă este și aici *Judecata de apoi*, în care sînt alăturate firesc imagini fabuloase cu note realiste, descrise cu vervă și imagi-nație.

În registrul superior este reprezentat *Iisus* încadrat de *apostoli*, așezați în jilțuri. *Cetele* dreptilor, denumite „soboare ale patriarhi-lor“, „luturor sfinților“ și „preoților“ se îndreaptă spre judecată. Din partea cealaltă vin „neamurile păcătoșilor“ (evrei, turci, tătari), în îmbrăcămintea cărora se disting ca semne distincte bicornul — la evrei și turbanul — la turci. Deasupra lor un înger suflă dintr-o trîmbiță uriașă.

Moartea, neagră, cu bicorn pe cap, călare pe un cal slab, cu coastele ieșite în afară, este denumită „ciuma“; împinsă de la spate de un înger negru²²⁶, ea cosește capete de oameni, pe care calul le mănîncă.

Îngeri zburînd poartă suflute în brațe. Dedesubt, gura căscată a *iadului*, înfățișat sub forma unui șarpe lung și subțire, acoperit de solzi²²⁷, înghite mulțimea damnaților. Apar păcate nominalizate — „pentru hotar“, de exemplu, este o reprezentare în care diavoli au înhămat la plug doi oameni care au încălcat hotarul vecinilor.

Radu Munteanu, arhitecturi, detalii din pictura bisericii *Desegni*, 1780.



Pe peretele sudic se află un fragment din *Vămile văzduhului*, înfățișate sub forma unui turn cu trepte; se păstrează doar două inscripții — „vama“ și acuzația diavolului: „N-au înțeles și n-au făcut cum (au) auzit în biserică“.

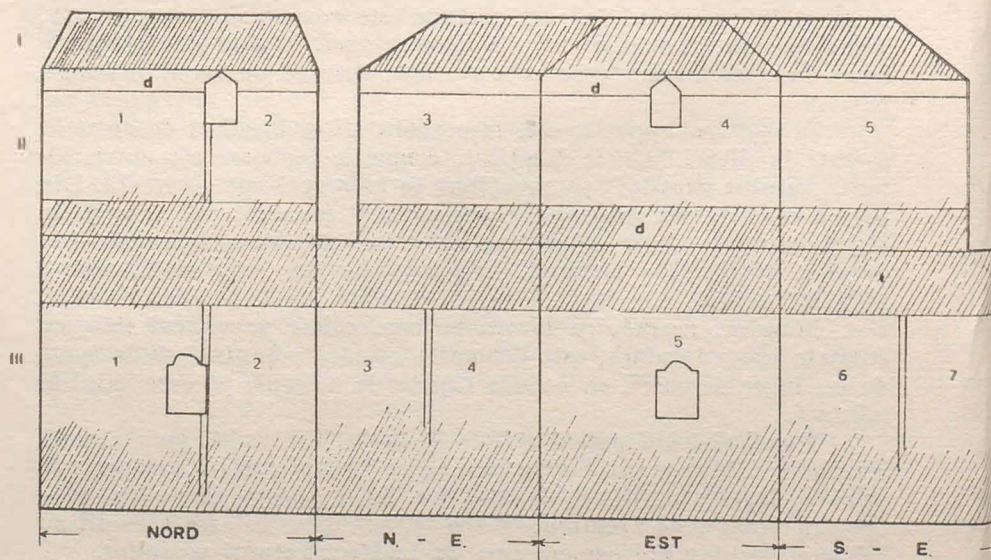
Deși se păstrează parțial și într-o precară stare de conservare, picturile bisericii din Oncești ne lasă să întrezărim prezența unui meșter de bună calitate, care se integrează în curentul general al picturii post-bizantine maramureșene din veacul al XVIII-lea.

Pictura bisericii din CUHEA, singura făcută la comanda unui ctitor unic, Pan Vasili Samplonțai (Săpînțanu), menționat între 1747 și 1788 ca juraț și „solgabirău al crașului de sus“²²⁸, rămîne izolată în contextul evoluției locale a picturii maramureșene.

Atît portretul ctitorului, unul dintre puținele de acest gen cunoscute în Maramureș²²⁹, cît și jilțul său se păstrează în naosul bisericii. Inscripția amplasată pe rama tabloului este scrisă cu litere chirilice, cu excepția anului, care apare în latină „Anno Domini 1754“²³⁰. Acest portret, lucrat într-o tempera grasă, sau chiar în ulei, înfățișează un personaj plin de prestanță, văzut din față, cu miinile întinse lateral, într-un gest de ctitor; profilată pe fundal, în colțul din dreapta-sus al tabloului, apare o emblemă ovală cu o capră în peisaj²³¹. Îmbrăcămîntea personajului, care trădează aspirații către lux, se compune dintr-o tunică scurtă și strîmtă, închisă cu nasturi mici, cu cordon în talie și o mantie îmblănită, agrafată în față. Chipul este lucrat cu evidente intenții portretistice, înfățișînd un bărbat la vîrsta maturității, plin de personalitate, cu păr alb, purtat în plete pe umeri și mustăți lungi, albe, lăsate în jos, frunța lată, nasul drept și puternic, gura mică. Toată atenția s-a concentrat asupra figurii, restul corpului fiind tratat cu mai puțină atenție, disproporționat de mic față de cap.

Tipul acesta de tablou, caracterizat prin intențiile portretistice, recuzita voit somptuoasă și prezența blazonului nobiliar, al unui ctitor denumit „pan“, într-o inscripție scrisă parțial în latină, ne trimite cu gîndul către portretele poloneze ale epocii „sarmatismului“, adică ale aceluia „curent aristocratic, conservator și cu afluxuri orientale, întrepătruns cu barocul, dar nu confundat cu el, ce a dominat la sfîrșitul secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea în Polonia și în lumea nobiliară venită în cîntact cu aceasta în Lituania și Bielorusia, în

Fig. XIV CUHEA, ALTAR



Ucraina, în Ungaria și în Moldova²³², deci în zone învecinate cu Maramureșul istoric.

Prezența tîrzie și singulară a acestui gen de portret în Maramureșul istoric poate fi astfel considerată un ecou îndepărtat, în plin veac XVIII, al modei nobiliare care înflorise în jurul anului 1600, transpus în mediul rural, pentru a servi veleităților și aspirațiilor de fast ale aristocrației locale, poate nu fără legătură în acest moment istoric cu propaganda iezuiților care se făcea simțită și în învecinata Moldovă²³³.

Cui s-o fi adresat bogatul și puternicul „pan” pentru această comandă, pe care, se pare, o plătește singur? Ducînd o politică de sprijinire a ortodoxiei (dovadă cumpărarea în repetate rînduri a unor cărți editate de tiparnițele din țările române), el va fi adus pentru biserica din Cuhea un meșter care avea să compună unul dintre cele mai complete *programe iconografice* de tradiție bizantină cunoscute în Maramureșul istoric.

Din pictura de pe *bolta naosului* nu se mai păstrează decît capete de îngeri și stele.

Pe *bolta altarului* este reprezentată *Maica Domnului Platytera*, ilustrînd dogma întrupării, iar pe pereți două teme complementare, *Buna Vestire* (la est) și *Încoronarea Fecioarei* (la vest).

Scene din ciclul *vieții sfințului Ioan Botezătorul* își găsesc locul în altar, legate de prevestirea întrupării și de sacrificiul lui Iisus²³⁴.

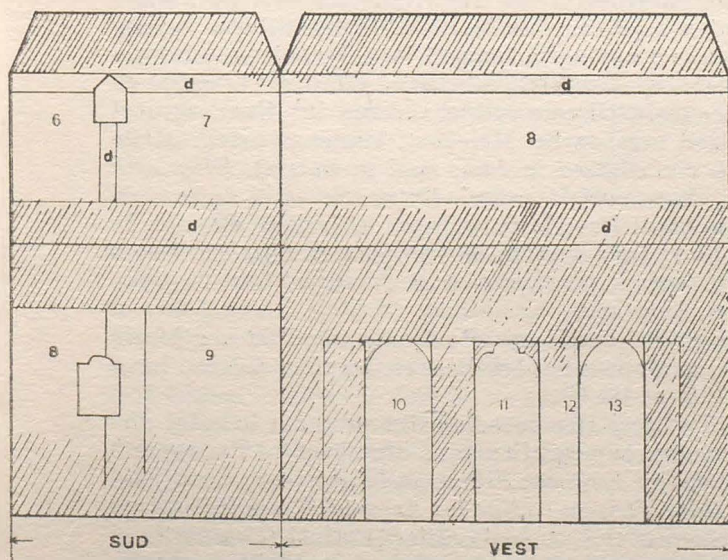
În dreptul proscomidiei este pictat *Iisus-Viță-de-Vie*, alături de *Bunul Samarinean* ca figură a lui Iisus.

Prezența lui *Melhisedec*, rege-preot din „Vechiul Testament”, este legată de prefigurarea jertfei euharistice.

Arhanghelul Mihail, călcînd diavolul în picioare, reprezentat pe una din ușile diaconesti, este considerat „păzitorul intrărilor și ieșirilor; în imediata lui apropiere sînt înfățișați *arhidiaconii Ștefan și Laurențiu*.”

Din tradiționala *teorie a sfinților ierarhi* nu lipsesc cei trei autori ai liturghiei (Vasile cel Mare, Grigore Teologul și Ioan Gură de Aur), cărora li se adaugă doi dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai cinului călugăresc, Atanase și Chiril, și cei patru *evangelisti*.

În *naos*, pe poalele bolții, sînt înfățișate scene din „Geneză” (*Ispita șarpelui și Alungarea din rai*, apoi *Cain îl ucide pe Avel*, cu episoadele auxiliare, anterioare și posterioare dramei centrale, înfățișate



I

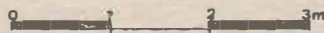
Cer cu stele

II

1. Evangelist, 2. Evangelistul Marcu, 3. Sf. Ioan Botezătorul cu crucea și mielul, 4. Sf. Ioan Botezătorul în pustie, 5. Decapitarea sf. Ioan Botezătorul, 6. Evangelist, 7. Evangelist, 8. Încoronarea Fecioarei.

III

1. Bunul samarinean, 2. Iisus-Viță-de-vie, 3. Sf. Atanase, 4. Sf. Chiril, 5. Buna Vestire, 6. Iisus-Bunul Păstor, 7. Sf. Vasile cel Mare, 8. Sf. Grigore Dialogul, 9. Sf. Ioan Gură de Aur, 10. Arhanghelul Mihail, 11. Sf. arhidiacon Ștefan, 12. Sf. arhidiacon Lavrentic, 13. Melhisedec.



I

1. Capete de ingeri

II

1. Ispita șarpelui, 2. Alungarea din rai, 3. Maica Domnului protectoare, cu Ioachim, Ana și prooroci, 4a. Adam și Eva lucrând pe pământ, 4b. Cain și Avel aduc jertfe, 4c. Cain îl ucide pe Avel, 4d. Adam și Eva îl plîng pe Avel, 5. Lapidarea arhidiaconului Ștefan.

III

1. Batjocorirea lui Iisus, 2-3-4. Scene din judecarea lui Iisus, 5. Flagelarea, 6. Învierea lui Lazăr, 7. Cina cea de taină, 8. Spălarea picioarelor, 9. Prinderea lui Iisus, 10. Sărutul lui Iuda, 11. Iisus la Caiafa(?), 12. Punerea pe cruce.

IV

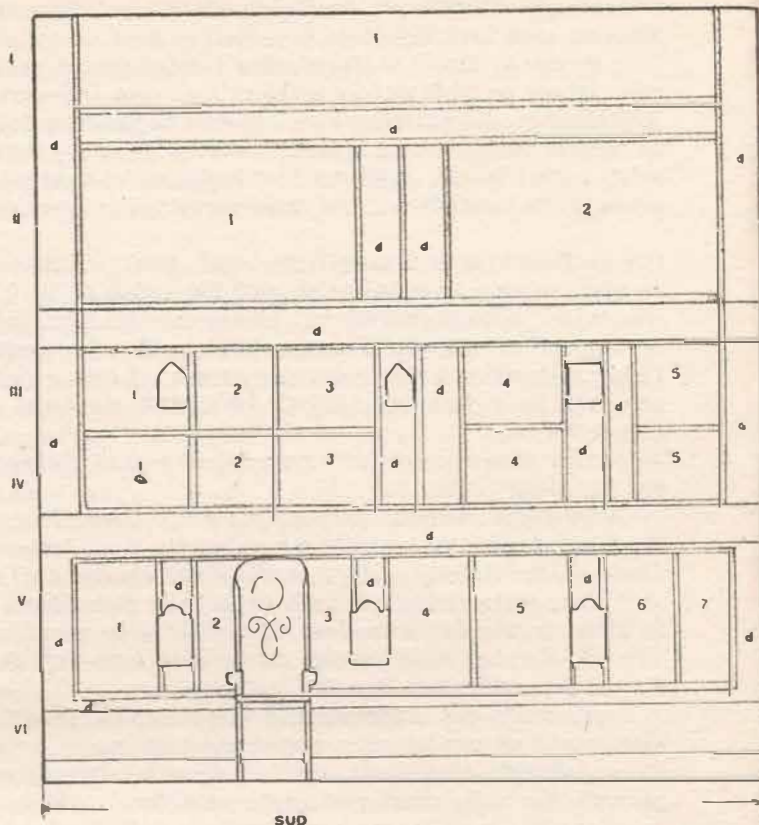
1. Drumul crucii, 2. Iisus la Pilat care se spală pe mâini, 3. Iisus la Irod, 4. Iuda primește prețul trădării, 5. Încununarea cu spini, 6. Coborîrea de pe cruce, 7. Iosif din Arimatea cere trupul lui Iisus(?), 8. Coborîrea în limb, 9. Crucificarea.

V

1. Filoxenia lui Avraam, 2. Isaac adus spre jertfă, 3. Avraam și Melchisedec, 4. Căința lui David muștrat de proorocul Natan, 5. Iisus întrebat de învățătorul de lege, 6. Neidentificat, 7. Evanghelistul Luca, 8. Sf. Gheorghe ucigînd balaurul, 9. Doi sf. mucenici, 10. Apostolul Petru, 11. Arhanghelul Mihail, 12. Samson ucide leul, a. Samson ia porțile cetății Gaza, b. Samson și Dalila, c. Samson dărîmă templul filistenilor, 13. Apostolul Pavel, 14. Împărțirea sf. Onufrie, 15. Distrus, 16. Zaharia vestit de arhanghelul Gavril, 17-21. Sfinții cinci mucenici — Evghenie, Evstratie, Mardarie, Jorest și Avxentie, 22. Sf. Dimitrie, 23. Lupta lui Nestor cu Lie, 24. Sf. Constantin și Sf. Elena.

VI = draperie;

d = decor.

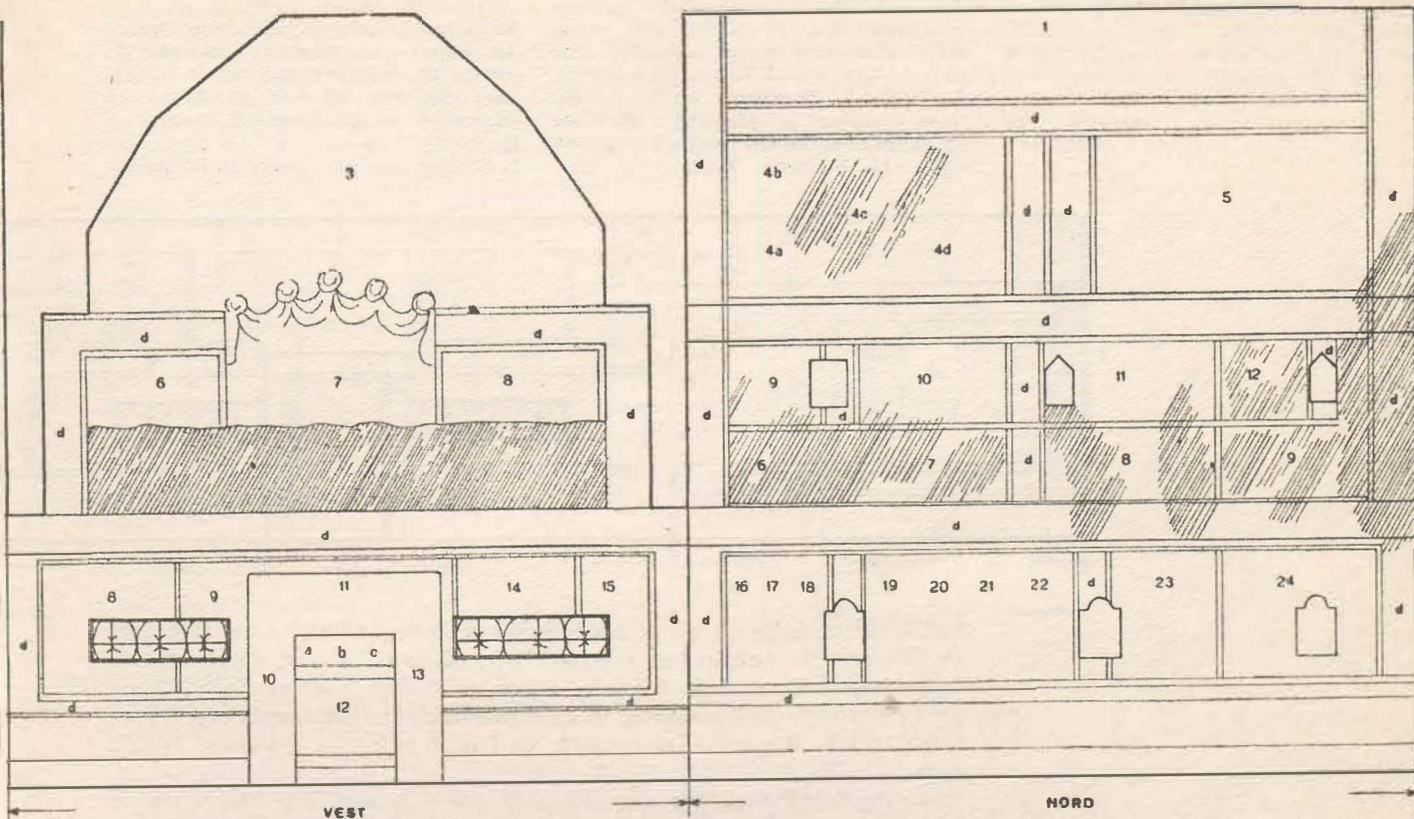


de dimensiuni mai mici, conform unei perspective ierarhice: Adam și Eva lucrează pe pământ, Cain și Avel aduc jertfe, Adam și Eva îl plîng pe Avel mort), cărora li se alătură Lapidarea sfintului Ștefan.

Pe primele două registre ale pereților naosului sînt povestite detaliat episoadele Patimilor desfășurate de la nord la sud, iar la vest sînt reprezentate scenele Spălarea picioarelor și Cina cea de taină (puse poate aici pentru a scoate în evidență importanța și semnificația lor deosebită) alături de Învierea lui Lazăr. Pictura este pe alocuri prea deteriorată pentru a putea permite identificarea tuturor episoadelor, a căror succesiune cronologică firească nu e întotdeauna respectată. Ciclul debutează cu Prinderea lui Iisus, înfățișată amplu, cu detaliile caracteristice (soldații care cad la vederea lui Iisus, sărutul lui Iuda și Petru tăind urechea lui Malchus). Urmează peregrinările procesului religios — (înfațișarea la Ana, apoi la Caiafa). Flagelarea care e asimilată sau doar asociată primei Batjocoriri — și episoadele procesului politic (probabil Iisus la Pilat, apoi la Irod și din nou la Pilat „care se spală pe mâini”) urmate de Încoronarea cu spini. Recunoaștem apoi Drumul crucii, Crucificarea și Învierea (în redactarea de tradiție bizantină Anastasis).

Pe timpanul peretelui vestic apare o temă rară: *Fecioara Maria* cu miinile întinse protector asupra părinților ei, Ioachim și Ana, încadrați de proorocii Isaia și Ilie²³⁵.

În registrul trei al pereților naosului sînt prezente imagini dispartate din punct de vedere iconografic: scene din „Vechiul Testament” (trei momente din viața lui Avraam: *Filoxenia lui Avraam*, *Sacrificiul lui Avraam* și *Melchisedec oferindu-i pîine lui Avraam*²³⁶, apoi *Pocăința lui David* în fața proorocului Natanael), diferiți sfinți (*Constantin și Elena*, *Sf. Dimitrie*, *Nestor în luptă cu Lie*, *cei cinci mucenici Evghenie*,



*Evstratie, Mardarie, Iorest și Avcsentie*²³⁷, *Zaharia vestit de inger, Sf. Onufrie împărtășit, Sf. Gheorghe călare*, alți doi ucenici și apostolul Luca); pe ușă sint reprezentate episoade din *viața lui Samson*²³⁸, încadrate de apostolii Petru și Pavel.

Pronaosul are o iconografie mai bogată ca de obicei. Pe tavan sint reprezentate scene din „Vechiul Testament”, orientate în sensuri diferite (*Iosif fugind de egipteancă*²³⁹, *Iudit îl ucide pe Holofern*²⁴⁰, *David îl înfrînge pe Goliat*, *David îl plînge pe Avesalom și Gherman Sirianul*), apoi *Maica Domnului „zid tuturor fecioarelor”* (temă preluată dintr-o strofă a „Imnului Acatist”); la extremitățile tavanului apar capete de ingeri și figurările antropomorfe ale Soarelui și Lunii.

Pe peretele vestic se desfășoară tradiționala *Judecată de apoi*, iar pe cel estic, în registrul superior, apare *Sf. Treime* (Dumnezeu-Tatăl, Iisus și Sf. Duh-porumbel) căreia i se alătură și *Maica Domnului*, iar de o parte și de alta se înșiruie cei doisprezece apostoli.

Judecata de apoi îl înfățișează în centrul compoziției pe Iisus în mandorlă, îmbrăcat în veșmintele patimilor, încadrat de Maica Domnului și Ioan Botezătorul, în *Deisis*; de o parte și de alta a acestora se află ingeri și apostoli, plutind pe nori; mai jos, apar *Adam și Eva îngenunchați*, iar în dreapta lor are loc *Psychostasia*; din stînga începe focul iadului cu reprezentarea damnaților și a diferitelor cazne la care sint supuși aceștia, în funcție de păcatul comis²⁴¹.

Dintre cetele dreptilor menționăm pustnicii și călugării; alături sint înfățișate *Moartea păcătoșilor* și *Învierea morților*, iar pe ușă *Moartea* din „Apocalips”, cu înfățișare scheletică, ținînd în mînă o coasă²⁴² și călărînd un cal slab.

Raiul e simbolizat printr-o biserică, pe care apostolul Petru, cu cheile în miini, se pregătește s-o deschidă; înăuntru se află cei trei

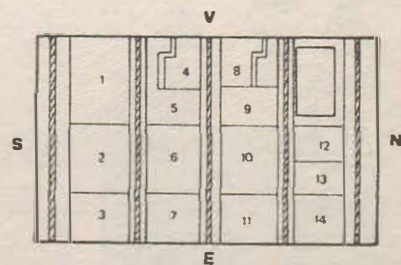
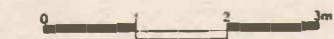


Fig. XVI CUHEA, PRONAOS, TAVAN

1. Iudit și Holofern, 2. Iosif și Egipteanca, 3. Ingeri, 4. Soarele, 5. Ingeri, 6. „Născătoarea de Dumnezeu zid tuturor fecioarelor”, 8. Luna, 9. Ingeri, 10. „Gherman Sirianul”, 11. Serafim, 12. David îl ucide pe Goliat, 13. David îl plînge pe Avesalom, 14. Ingeri.

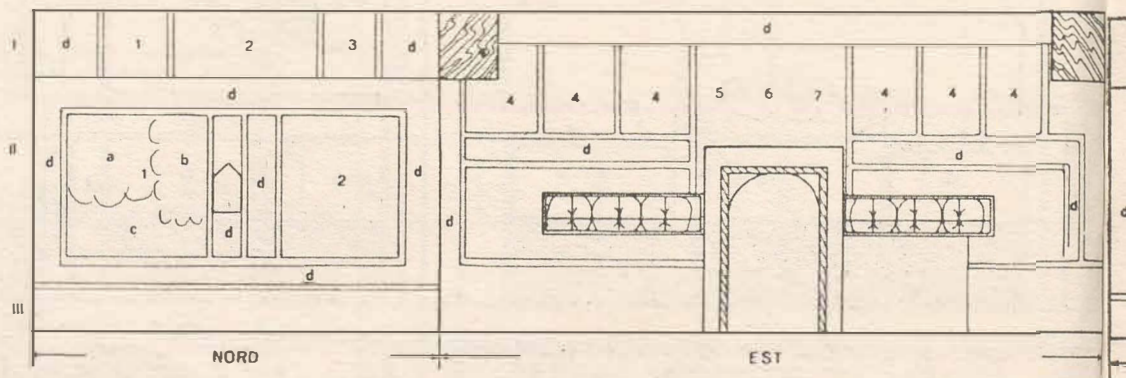
I

1. Evanghelist, 2-3. Cei trei magi călări și cei trei păstori urmărind steaua, 4. Apostoli, 5. Maica Domnului, 6. Iisus, 7. Dumnezeu-Tatăl, 8. Adorarea magilor și păstorilor, 9. Fuga în Egipt, 10. Proorocul Ilie hrănit de corb, 11. Înălțarea proorocului Ilie,

12. Isaac îl binecuvintează pe Iacov, 13. Îngeri, 14. Apostoli, 15-16-17. Deisis, 18. Îngeri trimbițind, 19. Cântărirea sufletelor, 20. Eva, 21. Tronul cu instrumentele Patimilor, 22. Adam.

II

1. Pilda celor zece fecioare (a. Fecioarele



patriarhi cu sufletele dreptilor în brațe și „bunul tilhar” care, răstignit în dreapta Mântuitorului, s-a pocăit în ultimul ceas al vieții sale.

Asociindu-se sensului eshatologic al *Judecății de apoi* sint reprezentate *Pilda fecioarelor* și *Maica Domnului ocrotitoare*, care apare la Cuhea sub denumirea ei curentă, de filieră rusească, *Pocrovul Maicii Domnului*²⁴³.

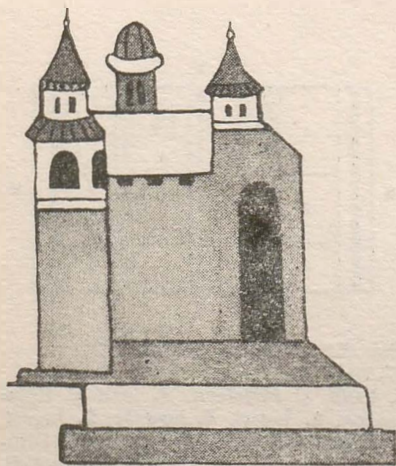
Probabil datorită semnificației sale funerare este înfățișată în pronaos scena *Înălțării sfântului Ilie*, alături de hrănirea proorocului în deșert, ambele imagini fiind simboluri ale sufletului salvat datorită îndurării divine.

Partea superioară a pereților de nord și sud prezintă câteva episoade din copilăria lui Iisus: un evanghelist arată steaua *Bunei Vestiri* după care se conduc regii-magi și păstorii care sint înfățișați în scena următoare în adorație; urmează episodul *Fuga în Egipt*, în care Maria cu copilul și Iosif sint însoțiți de trei servitori.

Iconografia pronaosului se completează prin prezența citorva pilde și minuni (dintre care unele alese din ciclul duminicilor dintre Paște și Rusalii): *Duminică samarinencii*, *Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina*, *Vindecarea orbului* și *Necredința lui Toma*.

În ceea ce privește *organizarea compozițională*, pe *bolta naosului* scenele sint de dimensiuni foarte mari (cite două pe fiecare față a bolții), încadrate ca niște uriașe tablouri în „rame” decorate cu motive vegetale. Personajele, puțin numeroase, plutesc într-un spațiu nedefinit sau sint grupate în mai multe episoade, aranjate după o perspectivă simbolică (episodul central, cel mai important, de dimensiuni mari, iar cele „auxiliare”, care preced sau se succed, de dimensiuni mai mici).

În registrele orizontale ale pereților, scenele se înscriu în panouri dreptunghiulare, împărțite prin benzi de culoare cărămidie. Desenul, sumar și stereotip, relevă un stil sec, contrafăcut, ca și cum repetarea acelorași modele ar fi dus la uscarea oricărei emoții. Meșterul își face meseria cu conștiinciozitate, dar nici un sentiment nu reușește să-i încălzească pictura. Personajele, în atitudini țepene și inexpressive, nu comunică unele cu altele; privirea se îndreaptă în gol, izolându-le și mai mult. Fiecare din ele e corect reprezentat, uneori chiar în încercări de stil plastic, dar ansamblul lor, deși perfect unitar și coerent, nu reușește să pară altfel decît lipsit de viață. Suprafețele sint conturate



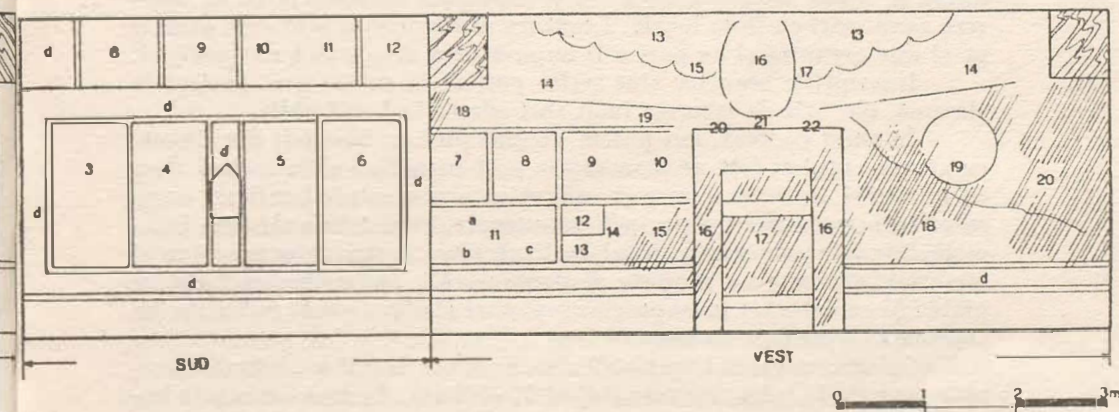
Arhitectură, detaliu din pictura bisericii Cuhea, 1754.

Înțelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă, c. Fecioarele nebune), 2. „Pocrovul Maicii Domnului”, 3. Samaritanca la fântână, 4. Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina, 5. Vindecarea orbului din naștere, 6. Necredința lui Toma, 7. Călugări, 8. Sibaștri, 9. Împărați și

arhierei, 10. Moartea, 11. Raiul, a. Iil-harul (Dismas), b. Cei trei patriarhi, c. Sf. Petru cu un grup de sfinți, 12. „Cel ce doarme Dumineca”. 13. Moartea sâracului, 14. Duhovnic spovedind, 15. Pilda inorogului, 16. (repictări) Învierea morților, 17. Moartea călare,

18. Iadul („fermecătoare”, „clevețitoare”, „birniș”, „lacom”, „nespovedit”, „oca mică”, „plugari”, „neplatnici”), 19. Cele patru vânturi distrugătoare din Apocalips, 20. Cete de păcătoși.

III = draperie;
d = decor.



într-un ton acromat (dar conturul e lipsit de grație grafică) și apoi colorate în culori deschise, contrastante (roșu, albastru, portocaliu, verde) și în ocru-brun.

Compozițiile sînt simple, bazate de obicei pe simetrie. În unele fundaluri apar sumare notații de peisaj; în altele zugravul încearcă sugerarea unei adîncimi perspective prin proiectarea unui mozaic pavimentar; fundalurile mai pot fi compuse din elemente arhitectonice eteroclitice, uneori simple construcții fără stil, alteori biserici cu acoperiș piramidal sau în formă de bulbi suprapuși, ori castele circulare cu unul sau mai multe turnuri; în sfîrșit, draperii învolburate conferă un plus de somptuozitate interioarelor.

Benzile sînt formate din elemente vegetale ce le delimitează fără să le determine riguros desfășurarea, dezvoltarea motivelor reieșind din însăși logica compozițională a ornamentelor. Acestea, lipsite de vibrație, dar ritmate de accente grafice, se decupează cu claritate de pe fondul uniform, de culoare deschisă. Astfel, motivele vegetale

Chenare cu motive decorative vegetale, detalii din pictura bisericii Cuhea, 1754.





sînt variațiuni pe aceeași temă: nerepetîndu-se identic, ele folosesc aceeași schemă de desfășurare axată pe o linie ondulată de o curbă egală. De pe acest suport, care capătă aici forma organică a unui vrej, se desprind frunze și flori (care par a avea un prototip în frunza de iederă, floarea de mac sau ciorchinele de strugure, dar care ar putea reprezenta și o autohtonizare a fructului de granată), interpretate într-o stilizare moderată, destul de generală pentru a crea posibilitatea jonglării cu forme devenite motive decorative și îndeajuns de realistă ca să sugereze asemănări cu flora locală. Legătura dintre vrej și motivele plasate pe el este organică și nu pare a fi impusă doar de o lege a compoziției.

Inscripțiile scenelor sînt scrise parțial în românește, parțial în slavonă, dar atît de incorect încît sînt adesea indescifrabile.

În acest context, cui putem atribui pictura bisericii din Cuhea, cu atașamentul ei față de iconografia post-bizantină și în același timp cu infiltrări ale artei baroce și cu motive ornamentale familiare decorului brîncovenesc, cu inscripții amestecate, cînd într-o slavonă incorectă, cînd în românește, totul realizat într-un stil de cunoscător al meseriei, dar care nu reușește să depășească o anumită corectitudine plată? Și ce datorăm presupuselor repictări ale lui Gyiuri Szilbert care „lucrează în 1900 la Cuhea“²⁴⁴?

Oricum, zugravul pare străin de evoluția locală a picturii maramureșene de la mijlocul veacului al XVIII-lea. În faza actuală a cunoștințelor noastre nu putem decît să presupunem că ambițiosul ctitor s-a îndreptat spre unul din centrele ortodoxe învecinate, eventual spre Polonia, în care îndelungata tradiție a artei bizantine se întretăia deja cu influențe occidentale baroce.

La rîndul ei, tîmpla bisericii din Cuhea, de dimensiuni monumentale, cu scene în care se îmbină ornamente renascentiste și baroce, are o factură care „fără a fi de o calitate deosebită, trădează oarecari înrîuriri ale artei ortodoxe din Polonia sudică și Galiția, venite, probabil, prin filieră moldovenească“²⁴⁵.

Prin aspectele sale variate, care reprezintă tot atîtea interpretări și revitalizări ale fondului de artă bizantină, picturile murale maramureșene din această categoric constituie creații originale ale unor meșteri localnici, care au știut să-și afirme personalitatea, păstrînd în același timp legătura cu tradiția, dar și cu mediul și epoca căreia îi aparțineau și pe care le exprimă în opera lor.

Dacă în picturile care aparțineau tradiției post-bizantine, cercetate pînă acum, am văzut că apăreau, cu totul sporadic, elemente tributare limbajului baroc, în cele ce urmează ne vom ocupa de ansambluri coerent structurate după legi baroce.

Pictura de factură barocă și post-barocă își face apariția în bisericile sătești din Maramureșul istoric cu destulă întârziere²⁴⁶, în primii ani ai secolului XIX. Pentru a încerca să înțelegem fenomenul, trebuie să luăm în considerare atît contextul faptelor externe, cît și evoluția internă care au dus la apariția unor structuri stilistice străine de acest mediu de îndelungată tradiție bizantină.

Epoca barocă, desfășurată de-a lungul secolelor XVII și XVIII, este în același timp epoca marilor deschideri. Stil „universal” și „expansiv”, barocul, născut din destinul tragic al aristocrației în cădere, cuprinde nu numai toate curțile princiare europene, ci și orașe burgheze și medii rurale; marea mobilitate a fenomenului a făcut ca el să poată fi adaptat celor mai diferite medii sociale și culturale. Dar, în același timp, marea sa omogenitate, în care se întîlnesc motive și structuri similare pentru toată aria circumscrisă, face aproape imposibilă fixarea precisă a unor filiere, în care delimitările se întrepătrund și prioritățile sînt greu de stabilit.

Totuși, vom încerca să conturăm contextul în care se află Maramureșul în această epocă.

Epoca barocă coincide cu perioada de avînt a Contrareformei; misionarii iezuiți, care au fost principalii propagatori ai catolicismului, au vehiculat formele artei baroce, nu din cauză că aceasta ar coincide cu Contrareforma, așa cum s-a crezut mult timp (căci barocul îmbracă forme mult mai complexe, în marea sa capacitate de a se metamorfoza), ci pentru că a fost adoptată de Contrareformă ca principal mijloc de exprimare.

Preponderența protestantismului în regiunea Maramureșului a făcut ca abia după 1711 Contrareforma victorioasă să poată prelua bisericile reformate și să înceapă construirea unor noi biserici catolice pentru care a adus, după 1720, pictori din Austria și Italia²⁴⁷. Așadar primele manifestări ale barocului pictural în zonă au fost rezultatul unui import din marile centre occidentale, pentru bisericiile catolice orășenești.

Acest contact direct cu arta barocului, prin intermediul Contrareformei, nu este neapărat decisiv pentru Maramureșul istoric dacă ținem seama de faptul că aici exemplele sînt puține și tîrzii (bolta bisericii romano-catolice din Sighet e pictată după 1775) și că oricum ele provin din lumea catolică, față de care configurația culturală tradițională maramureșeană avea toate motivele să rămînă rezervată.

Cu totul alta putea fi atitudinea de receptare a influenței venite prin filiera unor zone ortodoxe care acceptaseră deja barocul, cum ar fi

Ucraina apuseană sau Moldova, care primiseră la rindul lor înfrîurire prin intermediul Poloniei, sincronizată cu marile mișcări culturale ale Europei occidentale²⁴⁸.

Analizînd modalitățile specifice de receptare a barocului în diferite medii sociale, observăm că, deși acesta este de obicei asociat clasei nobiliare, el a pătruns pînă în zonele rurale, unde a fost adoptat doar pentru caracterul său decorativ și fastuos, rupt de ansamblul complex al fenomenului baroc și lipsit de semnificațiile ample pe care acesta le căpătase. În astfel de prelucrări formale proliferază barocul în arta populară a Ucrainei²⁴⁹, dar și în pictura sau în decorul ramelor sculptate ale icoanelor și iconostaselor din zonele ortodoxe ale Carpaților poloni și slovaci unde sfîrșitul secolului al XVIII-lea aduce schimbarea stilului tradițional și înlocuirea lui cu stilul baroc²⁵⁰.

Transpuse de meșteri populari în icoane sau xilogravuri, interpretate în decorul cărților religioase, motivele și formele baroce capătă o largă circulație. Asemenea ecouri întîlnim și în xilogravurile transilvănene, în operele unui Pop Gheorghe, Pop Onisie sau Pop Simion²⁵¹, dar și în icoanele din bisericile maramureșene semnate de Gheorghe Vișovan, de la sfîrșitul veacului XVIII²⁵².

În pictura bisericilor din Maramureșul istoric, monumentalul baroc se transformă în grațiosul și fragilul rococo, acesta fiind o prelucrare a barocului într-o gamă minoră, deja descărcată de semnificațiile adînci și astfel mult mai ușor de preluat. Dealtfel, în secolul al XVIII-lea, rococoul cuprinsese Europa centrală și începuse să se instaleze în Rusia²⁵³.

Fenomenul „modă” nu trebuie nici el neglijat în înțelegerea procesului de adoptare a unor forme baroce și rococo, cu alît mai mult cu cît avem de-a face cu monumente „reprezentative” ale comunității satești comanditate, căci rococoul exprimă, dincolo de rafinamentul desuet al artei de budoar în care a fost creat, gustul unui grup social de condiție mijlocie, cu aspirații disproporționate spre fast față de posibilitățile mediocre de realizare. Iată de ce rococoul este mai ușor de preluat chiar de către colectivitatea maramureșeană, față de care reprezintă un element cultural nou și străin.

Acceptarea tîrzie și rezervată s-a făcut în bună măsură formal, limitîndu-se la repertoriul decorativ și rămîinînd izolată.

Dincolo de relativa deschidere și receptivitate a societății locale la undele care aduceau pînă aici modificările petrecute în gustul și sensibilitatea artistică a epocii, instaurarea spiritualității baroce între sobrele cadre ale tradiției post-bizantine urma să rămîină superficială.

TOADER HODOR

De numele lui Toader Hodor se leagă introducerea picturii de factură barocă și rococo în Maramureș.

Lucrările sale se caracterizează prin folosirea unor elemente morfologice și a unei sintaxe specifice barocului intrat în faza rococo. Nu este vorba despre apariția sporadică a unor motive juxtapuse, ci de o adevărată concepție unitară, aplicată coerent în organizarea ansamblului pictural.

Zugravul a urmat cu consecvență anume modele care îi deveniseră familiare, pe care le folosește cu dezînvoltură și ingeniozitate formală. Se simte în opera lui ceva din plăcerea improvizației și a jocului fanteziei cu formele și motivele ornamentale atît de dragi barocului și rococoului.

Linia are viața ei proprie, liberă și capricioasă; ea conduce firul formelor deschise, pline de grație și artificialitate, construite într-o



Semnătura zugravului Toader Hodor.

continuă amplificarea dinamică, în care alăturările antitetice își corespund și se înlănțuie armonios; culoarea, vie și pitorească, izbucnește în contraste decorative; ansamblul urmărește să producă un efect spectaculos, desfătare și uimire — iată tot atâtea teme baroce vehiculate cu ușurință de zugravul popular.

Toader Hodor este un zugrav original din Vișeu-de-Mijloc²⁵⁴, după cum îi place lui să sublinieze iscălindu-și picturile. Prezența lucrărilor sale în Maramureș e semnalată abia în primii ani ai secolului XIX, în câteva biserici de pe cursul inferior al Izei și din satele aflate pe o rază relativ apropiată: Cornești, Birsana (1806), Văleni (1807) și Nănești (1809).

Dacă pentru Alexandru Ponehalski era definitorie atitudinea tradițională față de spațiu, pentru Toader Hodor este caracteristică neconformarea la structura arhitectonică dată, încercarea de a sparge iluzoriu spațiul și de a-l înlocui cu altul, mai bogat și mai fastuos. Cadrele scenelor se complică și se fragmentează, imprimând o mișcare deschisă, dinamică, opusă echilibrului de tip static din picturile de tradiție post-bizantină.

Ansamblul pictural este organizat prin permanenta interrelaționare a scenelor, folosindu-se repetat aceleași elemente derivate din jocul unor linii curbe și contracurbe, care-și răspund reciproc, prin rapel compozițional și se regăsesc ca un ecou în formele mobilierului din biserică. Compoziția interioară a scenelor oscilează între folosirea unor scheme clasice și, mai rar, a unor formulări dinamice specifice barocului.

La rîndul lor, personajele schițează uneori atitudini „baroce“, în „contraposto“ sau în mișcări violente de răsucire, accentuate de jocul involburat al faldurilor îmbrăcămintei.

Veșmintele sînt un amestec sui-generis de piese din recuzita barocului, combinate cu costume de epocă și cu altele din portul popular; o atenție specială este acordată costumelor feminine, deosebit de bogate.

Dar cel mai bine realizate în opera lui Toader Hodor sînt figurile personajelor, mai ales cele feminine, creionate sugestiv, din câteva trăsături de penel, cu dezinvoltură și precizie.

Fundalul scenelor este în general neutru, cu o aglomerare de personaje sau, uneori, de arhitecturi imaginare, într-o perspectivă fantezistă.

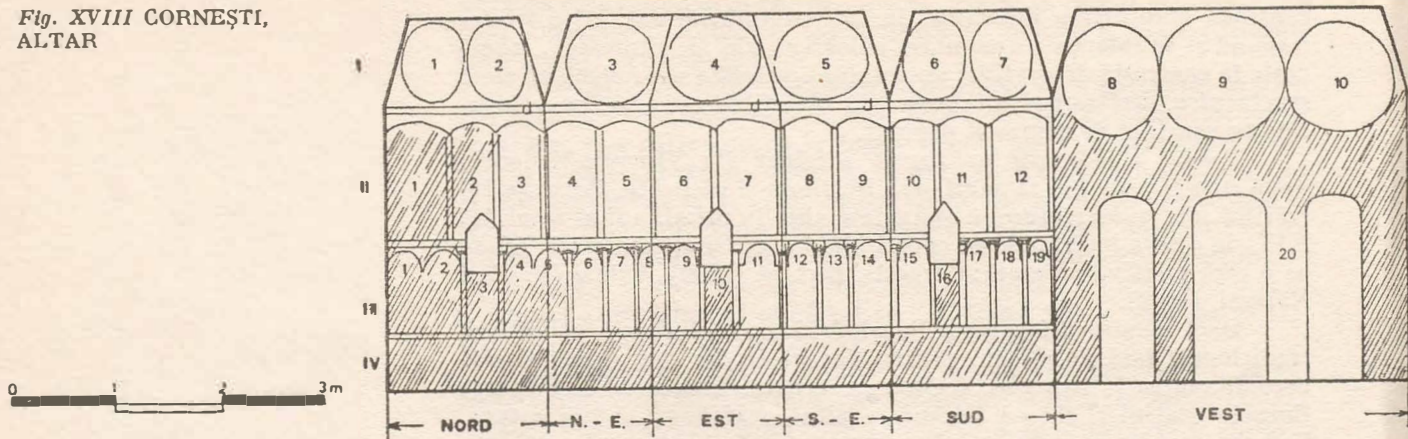
Gama cromatică, vie, bazată pe culori contrastante (alb-roșu-albastru), susține, la rîndu-i, jocul vibrant al formelor.

Și în ceea ce privește *programul iconografic* al picturilor lui Toader Hodor apar trăsături caracteristice, în cadrul mai larg al modificărilor (simptomatice, de altfel) produse la sfîrșitul veacului XVIII și începutul celui următor, atît în selecția și succesiunea temelor, cît și în redactarea lor.

Astfel, în afara ilustrării temelor tradițional asociate semnificației fiecărei încăperi (respectate mai ales în altar, unde apar scene legate de întrupare, jertfă, euharistie și înviere), trebuie remarcat sensul eshatologic, cu accente moralizatoare, al ansamblului. Acesta este anunțat încă din iconografia altarului, unde pătrund scene aluzive din „Apocalips“, apoi devine dominant în naos, în primul rînd în decorul bolții, unde se alătură unui grupaj de scene care au ca temă principală „ascensiunea“, apoi în cel al pereților, sub forma paralelismului cu sens moralizator dintre evenimente ale „Vechiului Testament“ și „Noului Testament“, pentru a se încheia sugestiv în pronaos cu *Judecata de apoi*.

Selecția temelor fiind în acord cu semnificația dominantă, alte cicluri iconografice apar incomplete (ciclul marial, al copilăriei și

Fig. XVIII CORNEȘTI,
ALTAR



I
1—8 și 10. Ierarhia cerească, 9. Înălțarea Maicii Domnului,
II
1—2. Jertfa lui Ahab împărat și a proorocului Ilie, 3. Jertfa lui Ghedeon, 4. Plingerea lui Iisus, 5. Viziunea sfințului Petru din Alexandria, 6. Sf. Treime la Mamvri, 7. Proorocul Zaharia

vestit de inger, 8. „Cântărirea cărților și a banilor“, 9. „Cele 40 de slujbe care i s-au arătat beteagului“ (Sărindar), 10. Iisus cu Luca și Cleopa, 11. Viziunea sfințului Ioan în Padmos, 12. Aflarea capului Sfințului Ioan Botezătorul.

III
1—3. Sfinți ierarhi, 4. Sf. Ioan Gură de Aur, 5. Sf. Vasile cel Mare, 6. Sf. Gri-

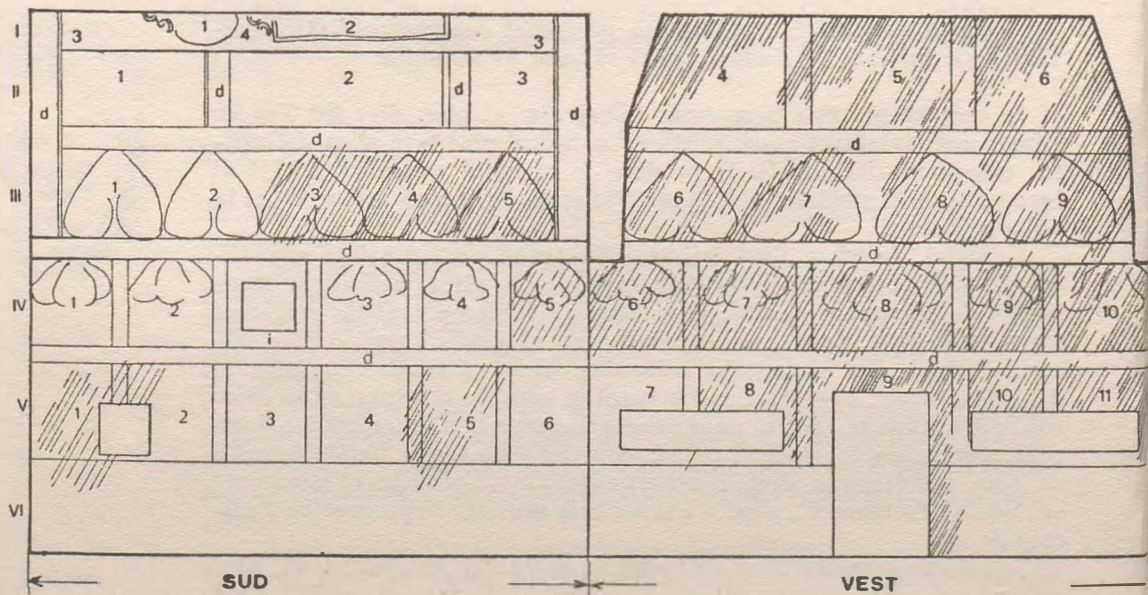
gore Dialogul, 7. Sf. Ioan cel milostiv, 8. Sfinț ierarh, 9. Sf. Averchie, 10. Sfinț ierarh, 11. Sf. Amfilohie, 12. Sf. Ambrosie, 13. Sf. Antipa, 14. Sf. Silvestru, 15. Sf. Nicolae, 16. Distrus, 17. ... papa de la Roma, 18. Sfințul Iacob, 19. Sfinț făcător (de minuni), 20. Sf. arhidiacon.

vieții publice a lui Iisus, etc.) sau chiar lipsesc (ciclul marilor sărbători).

În privința redactării temelor, se observă o mai accentuată influență occidentală, fără însă ca aceasta să devină definitorie.

Prima biserică din seria celor pictate de Toader Hodor pare să fie cea din CORNEȘTI, pe Valea Cosăului. Inscripția păstrată fragmentar, pe peretele nordic al naosului, ne dezvăluie doar numele zugravului²⁵⁵, dar analiza structurilor stilistice ale operei sale plasează pictura acestei biserici pe prima treaptă a evoluției spre formulele ulterioare, mult mai complexe.

Fig. XIX
CORNEȘTI,
NAOS



Și aici motivele aparțin alfabetului baroc, dar ele rămân încă izolate sau simplu juxtapuse, conformându-se unei structuri compoziționale tradiționale; chiar dacă toate elementele morfologice sînt baroce, sintaxa lor rămîne ancorată în tradiție, nereușind să se elibereze de echilibrul clasic.

Pe *boltanaosului* sînt reprezentate, în spațiul median, două teme: *Sfînta Treime*, în redactare occidentală (Dumnezeu-Tatăl, Iisus cu crucea și Sfîntul Duh-porumbel), și *Soborul arhanghelilor*, Mihail fiind în centru, cu sabia ridicată²⁵⁶. În restul spațiului apar patru arhangheli suflînd în trîmbițe și Soarele și Luna, cu chip uman.

Pe poalele boltii, spre sud, este înfățișată *Înălțarea sfîntului Ilie*, într-o trăsură trasă de cîteva perechi de cai roșii înaripați, iar alături episodul investirii discipolului său Elisei; pe peretele nordic sînt figurate alte scene, printre care *Sfîntul Ilie hrănit de corb* și *Scara lui Iacov*.

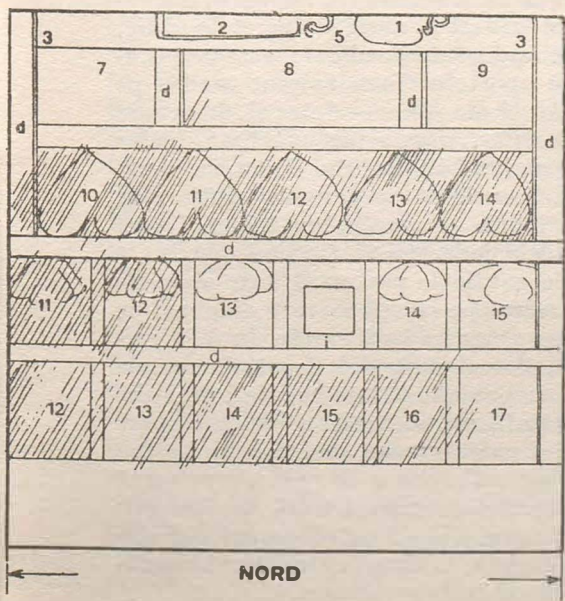
Spre cele patru extremități ale boltii sînt reprezentați *evangelheliștii*.

În această formulă, programul iconografic al boltii naosului pare o aluzie la Judecata de apoi dominată de prezența *Sfintei Treimi* și a *Arhanghelului Mihail*; spre ea cheamă arhanghelii sunînd din trîmbițe; despre ea mărturisește și prezența evangheliștilor; în sfîrșit, *Înălțarea sfîntului Ilie* are și ea o semnificație eshatologică și e asociată speranței în înviere.

Pictura altarului este în general greu descifrabilă, fiind foarte înnegrită. Pe boltă se ghicește cu greu o imagine a *Maicii Domnului protectoare*, cu omoforul desfășurat pe brațe.

Pe poalele boltii, de jur împrejur, sînt reprezentate *cetele îngerești*²⁵⁷.

În registrul următor, subiectele sînt legate de semnificația altarului: teme de jertfă și euharistie în *Sacrificiul lui Avraam*, *Punerea în mormînt a capului sfîntului Ioan Botezătorul*²⁵⁸ și *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* și o temă legată de promisiunea învierii în scena apariției după moarte a lui *Iisus cu Luca și Cleopa*; la est este înfățișat *Zaharia vestit de înger*²⁵⁹; singurele străine de iconografia altarului rămîn reprezentările celor *Zece slujbe care s-au arătat beteagului și Cîntărea cîrșilor și a banilor*.



I 1. Soborul arhanghelilor, 2. Sf. Treime, 3. Arhanghel trîmbișînd, 4. Luna, 5. Soarele.

II 1. Evanghelistul Marcu, 2. Înălțarea sf. Ilie, 3. Evanghelistul Ioan, 4. Daniil în groapa cu lei, 5. Lapidarea sf. Ștefan, 6. Iosif vîndut de frații săi în Egipt, 7. Evanghelistul Luca, 8a. Scara lui Iacov, 8b. Degradat, neidentificat, 8c. Ilie hrănit de corb, 9. Evanghelistul Matei.

III 1. Facerea lui Adam și a Evei, 2. Ispita șarpelui, 3. Alungarea din rai, 4. Adam și Eva plîng la ușa raiului, 5. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 6. Jertfa lui Avel și Cain, 7. Cain îl ucide pe Avel, 8. Dumnezeu îl blestemă pe Cain, 9. Lameh îl ucide pe Cain, 10. Corabia lui Noe, 11. Arderea Sodomei și Gomorei, 12. Distrus, 13. Ilie rugîndu-se arde jertfa („Popli cei ce au ars focul din cădelniți”), 14. Ilie omoară pe preoții lui Baal.

IV 1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, 4. Sărutul lui Iuda, 5—12. Episoade din Patimi, 13. Punerea pe cruce, 14. Crucificarea, 15. Coborîrea de pe cruce.

V 1. Sf. marele mucenic Teodor, 2. Sfinții doctori fără de arginți Cosma și Damian, 3. Irodiada și soldatul cu capul sf. Ioan Botezătorul, 4. Lupta lui Nestor cu Lie, 5. Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina, 6. Întoarcerea fiului risipitor, 7. Fiul risipitor paște porci, 8. Pilda datornicului(?), 9. Proorocul Ionă ieșind din chit, 10. Proorocul Ionă propovăduind(?), 11. Distrus, 12. Distrus, (Duminica orbului?), 13. Distrus, 14. „Duminica samarinencii”, 15. „Duminica slăbănogului”, 16. „Duminica mironosițelor”, 17. „Duminica Tomei”.

VI = draperie;

i = inscripție;

d = decor.

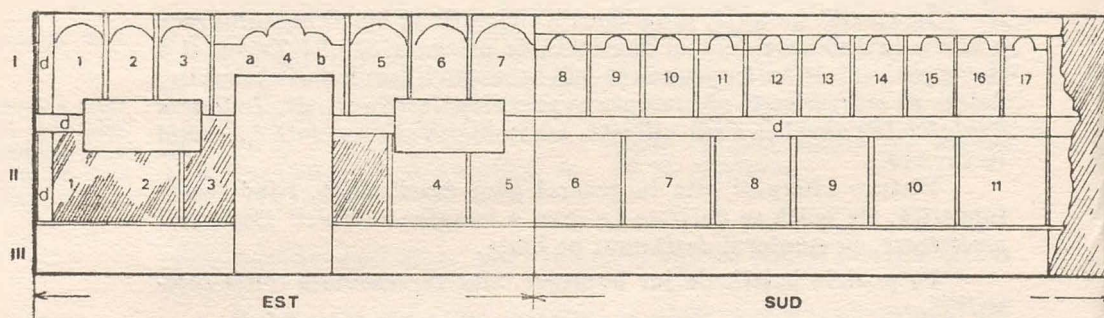
Pe registrul al treilea se desfășoară *teoria sfinților ierarhi*, reprezentată cu saccos, omofor, mitră și cîrjă episcopală.

În *naos*, pe primul registru al pereților, pictura este foarte degradată. Cele cîteva scene descifrabile sugerează că erau reprezentate momente din „Geneză”: pe peretele sudic se păstrează *Facerea Evei*, *Ispita șarpelui*, apoi „Cînd au șezut Adam și Eva și au plîns... și ingeru i-au învățat să lucreze”, urmată de scena în care Adam sapă și Eva toarce.

Cielul se continuă pe peretele vestic în scene azi complet degradate, din care se păstrează numai inscripțiile: *Jertfa lui Cain și Avel*, *Uciderea lui Avel de către Cain* și, în sfîrșit, „Au săgetat Lamah pe Cain orb fiind Lamah”; pe peretele nordic mai descifrăm: *Corabia lui Noe*, apoi *Sodoma și Gomora*.

Registrul superior al peretelui vestic mai cuprinde trei teme dispartate: *Daniel în groapa cu lei*²⁶⁰, *Lapidarea sfîntului Ștefan* și un episod din *Viața lui Iosif*²⁶¹.

Fig. XX CORNEȘTI, PRONAOS



I Judecata de apoi

1. Îngeri, 2. Prooroci, 3. Apostoli, 4. Maica Domnului cu pruncul, 4a. Arhanghelul Mihail, 4b. Arhanghelul Gavril, 5. Mucenici, 6. Mucenițe, 7. Patriarhi, 8. Împărați, 9. Împărătese,

10. „Vlădici”, 11. Preoți, 12. Cuvioși, 13. Sihaștri, 14. Călugări, 15. Călugărițe, 16. „Cuvioasele mueri”, 17. „Drepti” 18. Cei trei patriarhi în rai, 19. Îngeri trimbițind, 20, 21, 22. Deisis, 23. Moise și evreii(?), 24, 25, 26. Neamuri de „păcătoși”, 27. Mus(calii)?, 28. Turcii,

29. Tătarii, 30. Burcușii(?), 31. Armenii, 32. Pilda fecioarelor, a. Fecioarele înțelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă.

II

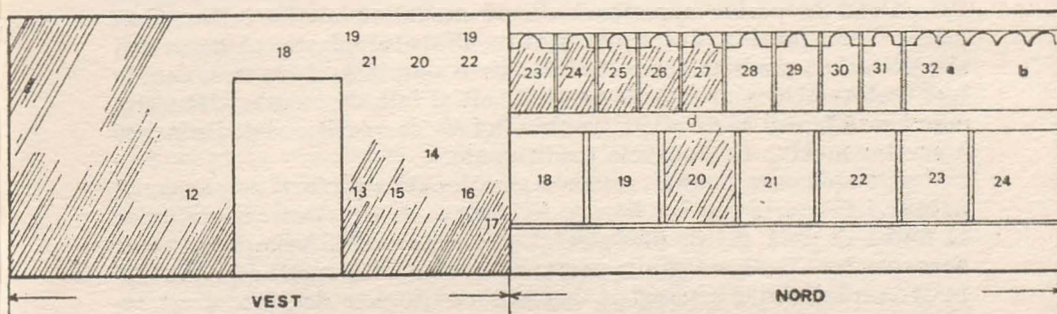
1. Sf. Paraschiva (împărțind haine) săracilor, 2, 3. Distrus, 4. Sf. Gheorghe ucigînd balaurul, 5. Sf. Marina marte-

Pictura registrului al doilea al pereților naosului se păstrează tot fragmentar și ne indică prezența unor scene care fac parte din ciclul *Patimilor* desfășurat de la sud la vest și nord. Pe peretele sudic, în *Cinacea de taină*, personajele sînt așezate în jurul unei mese dreptunghiulare, cu Iisus la mijloc și cu apostolul Ioan aplecat tîndru pe pieptul său; cîțiva apostoli sînt văzuți din spate — între ei, Iuda care aruncă hrana²⁶². În *Spălarea picioarelor*, Iisus e îngenuncheat, încins cu un șorț și se pregătește să spele piciorul apostolului Petru, ca în redactarea mai realistă occidentală. Scenele de pe peretele vestic sînt distruse în jumătatea superioară, odată cu construirea tribunei (aici erau reprezentate probabil episoadele judecății și *Drumul crucii*).

Dintre scenele de pe peretele nordic se păstrează doar ultimele trei. În *Punerea pe cruce*, Iisus e culcat pe crucea așezată diagonal pe pămînt, în timp ce doi soldați se pregătesc să bată cuiele. În *Răstignirea* sînt prezentate cele trei cruci (tilharii cu brațele legate în spatele traverselor, spre deosebire de Iisus cu palmele bătute în cuie); din asistență fac parte Maria, Ioan și soldatul Longinus, alături de care apare un personaj bătrîn, cu barba albă și pălărie mare, care ține un baston în formă de T (Iosif din Arimateea?). *Coborirea de pe cruce* urmează schema compozițională a vestitei lucrări cu aceeași temă de Rubens: Iisus este coborît de pe cruce cu ajutorul a două scări, corpul său serpuiește în cădere, susținut într-un giulgiu, în timp ce jos Maica Domnului și Maria Magdalena îl așteaptă cu brațele ridicate.

Registrul al treilea al pereților naosului prezintă câteva teme disparate: *Sfântul mare mucenic Teodor*, *Sfinții Cosma și Damian*, apoi *Lupta lui Nestor cu Lie*, cu accentele ei locale, și scena în care *soldatul îi prezintă Irodiadei capul sfântului Ioan Botezătorul*; apar, de asemenea, câteva pilde — a bogatului care strânge averi pe pământ (amenințat de „moartea” cu o coasă uriașă), a fiului risipitor, etc.; din ciclul *Învierii* apar *Duminica mironosițelor*, *Duminica Tomei* și *Ieșirea lui Ionă din chiț*²⁶³.

În *pronaos* domină *Judecata de apoi*, care se desfășoară în registrele superioare. Pe peretele vestic se află Iisus, în veșmintele patimilor, cu Maica Domnului și Ioan Botezătorul în *Deisis*, între îngeri care trîmbițează; alături, raiul e reprezentat de cei trei patriarhi cu sufletele celor mîntuiți în brațe; mai jos apar instrumentele patimilor (pe un minuscul tron al Hetimasiei) și balanța în care se cîntăresc sufletele; un fragment de pictură ilustrează *Învierea morților*, iar dintre cei mistuiți în focul iadului nu se păstrează decît: „care jură strîmb” și



lînd diavolul, 6. Îngroparea Mariei Egipteanca, 7. Împărțirea Mariei Egipteanca, 8. Fuga în Egipt, 9. „Cînd au pus Maica Precista mînurile la loc”, 10. Maria unge cu mir picioarele lui Iisus, 11. Iisus eliberează pe femeia adulteră, 12. Învierea morților, 13. Ia-

dul (femeia care nu face copii), 14. Crucea, sulița și buretele Patimilor, 15. Cîntărirea sufletelor, 16. Cartea păcatelor, 17. Iadul (chinurile), 18. Ispitirea lui Iisus (pe munte), 19. Ispitirea lui Iisus (transformarea pietrelor în plini), 20. Sf. mucenic Hristofor, 21. „Cînd

s-au rugat Maria în Muntele Măslinilor”, 22. Rugăciunea Anei în grădină, 23. Întîlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta, 24. Fecioarele nebune. III = draperie.

„care nu vrea să aibă coconi”. Cetele celor ce se îndreaptă spre judecată converg din registrele superioare ale pereților de est, sud și nord²⁶⁴.

Cetele „neamurilor” cuprind interesante localizări și descrieri de costume, în care se amestecă pitoresc elemente de port popular și modă a epocii. Astfel, dacă turcii sînt înveșmîntați în tradiționalii șalvari, pe deasupra poartă tunici închise cu găitane, iar căciulile au marginea îmblănită; tătarii au tunici lungi pînă la pămînt și haine cu mîneci largi; foarte interesați sînt armenii, cu elegantul joben de modă europeană, haine strîmte și scurte închise cu găitane și pantaloni băgați în cizme; în sfîrșit „curuții”²⁶⁵ au o fizionomie specifică (mustățile „în furculiță”), poartă tunică, pantaloni strîmți și căciuli înalte, cu virful ascuțit.

Sensul eshatologic al ansamblului e subliniat de *Parabola fecioarelor*, cărora meșterul zugrav le-a acordat o deosebită atenție, într-o încercare de a le diferenția psihologic, atitudinile; tema culminează cu reprezentarea lui Iisus de mîna cu „biserica mireasă”.

Registrul inferior al pereților pronaosului este dedicat, ca de obicei, în principal unor personaje feminine.

Astfel întîlnim câteva episoade răzlețe din ciclul marial și al copilăriei lui Iisus: *Cînd s-a rugat Ana în grădină*²⁶⁶, *Întîlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta*²⁶⁷, „Cînd s-a rugat Maria în Muntele Măslinilor” (?!)²⁶⁸, *Fuga în Egipt* și „Cînd a pus Maica Precista mînurile la loc”²⁶⁹.

Din programul iconografic al pronaosului fac parte câteva fapte din viața lui Iisus (*Ispitirea lui Iisus de către diavol, Iisus eliberează femeia adulteră și Ungerea cu mir a picioarelor lui Iisus*)²⁷⁰. Pe peretele sudic mai sînt reprezentate două episoade din *Viața Mariei Egipteanca: Împărtășirea și Înmormîntarea*²⁷¹.

În sfîrșit, tot aici apar sfințele mucenite *Paraschiva și Marina martelînd diavolul, Sfîntul mucenic Hristosfor* (cu cap de ciine) și *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul*.

Structurarea compozițională a ansamblului pictat folosește scheme baroce și rococo.

Cele două teme reprezentate în zona mediană a bolții naosului sînt închise în cadre; unul, specific baroc, e format din două coloane puternice, care susțin un lîntel; celălalt, de tip rococo, este un medalion cu traseu neregulat, compus din linii curbe, inegale, alăturate alternativ convex-concav, de-a lungul cărora se desfășoară un frunziș descris cu grație și minuție; cadrul arhitectonic este și el încununat în partea superioară cu un medalion similar. Dar, deși aceste două motive sînt tipice pentru alfabetul plastic al barocului și rococoului, plasarea lor pe boltă, într-o simplă juxtapunere, care le lasă izolate atît unul față de celălalt, cît și față de scenele alăturate, marchează faptul că ne aflăm de-abia în faza de apariție și de insinuare a acestor motive în sintaxele tradiționale.

De asemenea, organizarea compozițională a picturii de pe pereții naosului folosește motive baroce în sintaxe de tip clasic: medalioane în formă de pară, prinse unele de altele, se succed în primul registru; deasupra lor atîrnă marginile suspendate ale unei draperii reprezentate în „trompe l'oeil”; o panglică îngustă cu fundițe desparte acest registru de următorul, în care suprafața este separată de coloane înalte, legate prin ghirlande de frunziș aruncate peste „cupole” roșii, cu deschidere barocă; o nouă bandă, cu frunze mici dispuse în diagonală, delimitează registrul, în timp ce marginile superioare și laterale ale poalelor bolții sînt marcate de o fișie decorată cu un motiv în zigzag.

Abia registrele superioare ale tîmplei prezintă o structură mai apropiată de sintaxele baroce, nemaifiind delimitate, ci formate dintr-o alternanță de medalioane de tip rococo, compuse prin același joc de curbe și contracurbe, ca și medalionul de pe boltă. De jur împrejur, marginile unei draperii reprezentate în volum urmăresc conturul tîmplei.

Dispunerea scenelor pictate în altar și pronaos este și mai simplă, formată din juxtapunerea unor arcade (dintre care unele cu deschidere de traseu baroc) sprijinite pe stîlpi, în jurul cărora se înfășoară în spirală un vrej de viță-de-vie.

În compoziția scenelor sînt puțin folosite schemele baroce, preferîndu-li-se tot soluțiile clasice, de tip static (schema rubensiană a *Cobririi de pe cruce* rămîne totuși o excepție²⁷²).

Personajele sînt de obicei numeroase și ocupă aproape tot spațiul scenei, ceea ce produce aspectul fragmentat, chiar „fărîmițat” al ansamblului.

Mult mai tare se resimt ecourile barocului în tratarea personajelor, în atitudinea și gesturile lor, completate de mișcarea drapajului.

În *Punerea pe cruce*, cei doi soldați descriu mișcări largi: unul face un gest de fandare, viu și sugestiv, subliniat de picioarele lungi văzute din profil, celălalt schițează cu mina ridicată un gest amplu, cele două atitudini completîndu-se reciproc.

Dar poate cel mai sugestiv este *Sfîntul Teodor*, reprezentat în contraposto, sprijinindu-se pe piciorul stîng și flexîndu-l pe dreptul, cu corpul răsucit spre dreapta și cu capul întors spre stînga; mina dreaptă ține o sulită, stînga este văzută în racursi, pusă în șold, cu palma



întoarsă spre înăuntru; mantia înnodată pe umăr trece în diagonală peste piept și cade în falduri libere, agitate, pînă jos.

Costumele bogate, sînt formate din elemente eterogene, printre care se strecoară numeroase observații din realitatea înconjurătoare. *Sfîntul Teodor*, ca și *Arhanghelul Mihail*, poartă veșminte inspirate din recuzita antică (o tunică trei-sferturi, o vestă strîmtă cu deschidere pătrată și o mantie pe umăr). Alte elemente își au sursa în moda timpului; costumele lui *Lie* este format dintr-o tunică albastră închisă în găitane, pantaloni roșii, strîmți și căciula înaltă, cu vîrfurile ascuțite²⁷³; soldatul care l-a decapitat pe *Ioan Botezătorul* e înfățișat în costum de husar, cu căciulă cu pană și ciucuri, tunică scurtă, roșie, împodobită cu găitane și pantaloni strîmți, albaștri, în cizme înalte; pe de altă parte, soldații care îl chinuiesc pe *Iisus* poartă uniforme din armata napoleoniană.

Dar cele mai frumoase, mai bogate și mai pitorești sînt întotdeauna în picturile lui *Toader Hodor*, costumele feminine. Dacă „fecioarele nebune” sînt îmbrăcate simplu și sobru, cu o tunică scurtă pe deasupra uneia mai lungi, în schimb „fecioarele înțelepte” au toalete somptuoase, compuse dintr-o cămașă cu mîneci lungi, vestă, fustă care cade în pliuri bogate, și șorț, de asemenea, larg și ușor încrețit; unele mai poartă și o năframă roșie, pusă pe umeri și încrucișată în față, peste piept; toate au la gît mai multe șiraguri de mărgelile roșii, care ar putea reprezenta „zgarda scumpă” din coral; peste părul lăsat liber, în bucle largi, sînt așezate coronițe. „Mireasa lui *Iisus*” poartă cămașă cu mîneci ample, terminate cu volan, tunică cu mîneci largi, o vestă cu mînecuțe scurte, fusta albă bogată, cu șorț roșu, iar pe cap coroană, pusă peste un vîl lung.

„Prințesa” eliberată de sfîntul *Gheorghe* are pe creștet o coroană înaltă, închisă, de sub care se desfășoară liber părul inelat. *Irodiada* are și ea părul acoperit cu un vîl roșu, prins sub o bonetă cu pană în vîrf.

Figurile personajelor sînt conturate într-un stil grafic desăvîrșit și schițate cu virtuozitatea unui mare desenator. Pe fondul complet nemodelat, pe care doar obrajii sînt marcați prin două pete roz, zugravul „desenează” chipul prin cîteva trăsături de penel: sprîncenele, drepte sau ușor arcuite — dintr-o singură pensulație cu negru; nasul, o linie brun-deschis, ca o umbră, iar nările, prin două liniuțe; gura e o pată roșie, iar bărbia un mic semicerc; ochii mici, rotunzi și plini de vioiciune, au irisul format dintr-un punct lipit de pleoapa superioară, marcată prin două linii; părul castaniu are întotdeauna șuvițele desenate cu mare plăcere și rafinament, în tușe subțiri, negre, care conturează bucle, firicele rebele, zulfii... Așa sînt construite de exemplu figurile din grupurile „dreptilor” și „mucenicilor” din *Judecata de apoi*, ca și chipul rotund, cu buze pline, al „prințesei” salvate de sfîntul *Gheorghe*. Figuri individualizate, dar construite după același principiu, au arhanghelii pictați pe bolta naosului, cu ochii mari albaștri-verzui și gura frumos conturată cu roșu.

Cea mai interesantă încercare de diferențiere psihologică o au chipurile „fecioarelor nebune”. Fiecare are altă expresie, alt grad de disperare, sugerat prin poziția ușor deosebită a sprîncenelor, a ochilor, a gurii și a raportului dintre aceste trăsături. Prima fecioară, cea mai apropiată de ușă, ține o mîină pe clanță, iar în cealaltă candela stinsă; are capul ridicat, dar ochii plecați, sprîncenele conturate a tristețe și nedumerire, iar colțurile gurii lăsate în jos. Următoarele două sînt întoarse una spre alta, ținînd strîns candelile stinse și își sprijină resemnate capul aplecat pe mîină. A treia, cu brațele larg desfăcute într-un gest de disperare neputincioasă, are o figură mirată, cu sprîncenele mult ridicate. În sfîrșit, ultima își ține o mîină lîngă obraz, e încruntată și buzele îi sînt desenate într-o singură linie curbă, care o



Toader Hodor, costum, detaliu din Pilda celor zece fecioare, pictura bisericii Cornești.

arată gata să izbucnească în plins. Totul concură la obținerea unui efect deosebit de sugestiv: poziția corpurilor, cu umerii căzuți, cu gesturile neajutorate, atitudinile și privirile în dialog, pînă și părul, căzut în șuvițe dezordonate. Am putea apropia oare această impresio-nantă reprezentare a disperării de atmosfera tipică a spiritualității baroce?

Același stil grafic căruia i se datorează desenul fețelor, justifică și predilecția pentru tratarea minuțioasă a detaliilor (atît de specifică în fond rococoului !); în sumarul peisaj în care sînt plasate personajele, firele de iarbă sînt întotdeauna figurate cu aceeași mare finețe cu care erau descrise și costumele, sau chiar harnașamentul unui cal.

Rarele apariții arhitectonice din fundalul scenelor deși cuprind elemente din limbajul barocului (cum ar fi acoperișul în formă de bulb din *Spălarea picioarelor*) rămîn schematic.

Gama cromatică este restrînsă, dar se bazează pe contrastul puternic al culorilor dominante (roșu, albastru și alb) care ies în evidență pe fundalul celorlalte tonuri pastelate (ocru și verzui-deschis).

Pictura care ne oferă cel mai coerent ansamblu decorativ, structurat după legi baroce, este cea a bisericii din BÎRSANA.

Aici nu numai pictura murală, dar și icoanele și piesele de mobilier se conformează unor legi ornamentale de tip baroc. Avem de-a face cu un exemplu de aplicare consecventă a acelorași principii în organizarea întregului decor al bisericii, în cadrul căruia, tot ceea ce constituie ansamblul pictat, este opera unitară a zugravului Toader Hodor²⁷⁴.

În ceea ce privește *iconografia*, pictura *bolții naosului* are un program inedit; ea cuprinde mai multe scene cu semnificație complexă, reunite prin sensul lor eshatologic dominant, cu aluzie la *Judecata de apoi*.

Spre nord este reprezentat *Soborul arhanghelilor*, cu arhanghelul Mihail în centru, ținînd în mîini sabia și balanța, ca în ziua Judecării de apoi²⁷⁵; inscripția liturgică parafrazată, care însoțește scena, spune: „Să stăm bine, să stăm cu frică, să luăm aminte porunca lui Dumnezeu“²⁷⁶. Patru arhangheli sună din trîmbițe către cele patru puncte cardinale.

Scena centrală a bolții este *Înălțarea sfîntului Ilie*, în carul tras de cai înaripați, pe deasupra unor oameni care fug speriați de ploaie²⁷⁷. Ca urmare a „răpirii“ la cer a sufletului împreună cu trupul, Ilie a devenit simbol funerar și apoi o „figură“ a înălțării lui Iisus²⁷⁸; se asociază și alte episoade din viața sfîntului: *Investirea discipolului Elisei* și *Proorocul Ilie hrănit de corb*.

Spre sud sînt figurate pe boltă teme de „ascensiune“²⁷⁹: *Înălțarea Fecioarei Maria*²⁸⁰ și *Scara lui Iacov*.

Semnificația eshatologică este întărită de mărturisirea celor patru evangheliști care scriu la măsutele lor, pictați către extremitățile bolții.

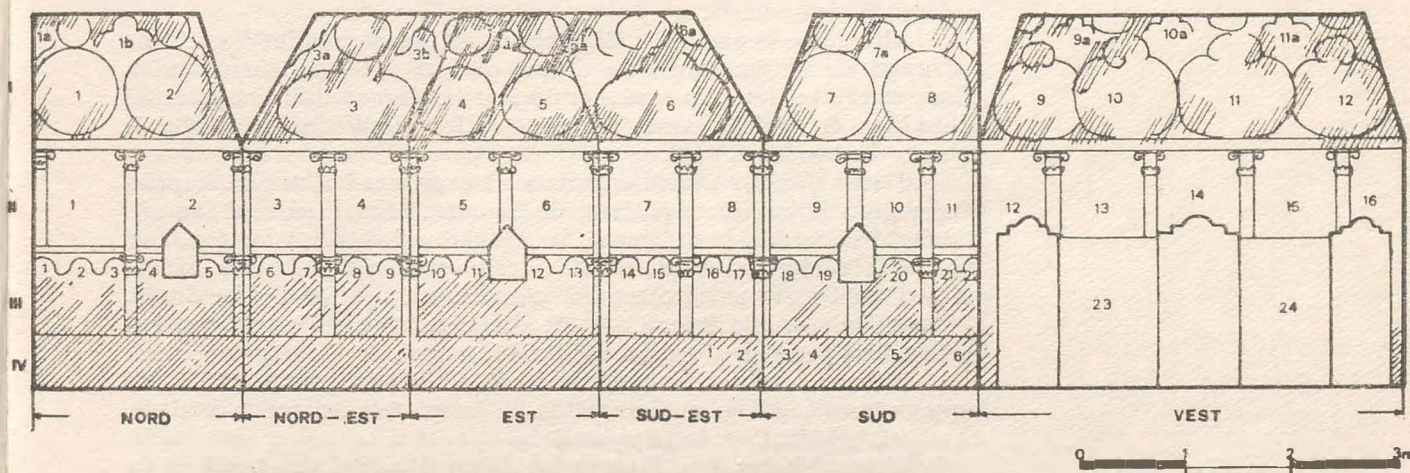
Bolta altarului înfățișează *Incoronarea Fecioarei* de către *Sfînta Treime* (în redactare occidentală), temă de gloriificare a Maicii Domnului, de origine apuseană²⁸¹, zugrăvită în altar în legătură cu dogma întrupării.

În registrul superior al pereților altarului se desfășoară, de la sud la nord, cetele îngerești descrise de Dionisie Areopagitul în „Ierarhia cerească“²⁸²: „Ceata celor cu multe aripi“ (serafimi), „Ceata arhanghelilor“, „Ceata stăpînilor“, „Ceata puterilor“, „Ceata heruvimilor... celor cu ochi mulți“, „Ceata începătorilor“ (?), „Ceata scaunelor“ și „Ceata domniilor“. Toți sînt reprezentați frontal, unii cu mîinile încrucișate ritualic pe piept, alții cu globuri pe care e scris „sfînt, sfînt, sfînt“; arhanghelii și „scaunele“ poartă săbii cu vîrfurile

în sus. Unii au trupurile acoperite doar cu aripile (serafimii) sau cu o mulțime de ochi (heruvimii); alții poartă tunici simple, suprapuse („puterile“, „stăpîniile“ și „începuturile“); arhanghelii și „scaunele“ au costume militare: vestă strîmtă peste tunică scurtă și cu mîneci largi, pantaloni strînși pe picior și cizme înalte.

În cete, de o parte și de alta a medalionului cu denumirea fiecăruia, sînt figurați îngeri sunînd din trîmbițe, cădelnițînd sau purtînd sulile, apariție ce poate fi considerată o aluzie la Parusie. Semnificația lor se completează cu cîteva scene din „Apocalips“, cu inscripțiile: „Ioan, cînd au dormit în ostrovul Padmos și au văzut Apocalipsul“ și „cînd s-au văzut Isaiia în ceri și i-au (atins) cărbunele de buze“²⁸³.

Fig. XXI BÎRSANA, ALTAR



I
1. „Scaunele“, 1a. Înger trîmbițînd, 1b. Arhanghel cu sulită, 2. „Ceata Domniilor“, 3. „Ceata Începătorilor“, 3a. Înger cu sabie, 3b. Înger cu candelă, 4. „Ceata puterilor“, 4a. Înger trîmbițînd, 5. „Ceata herovimilor celor cu ochi mulți“, 5a. Înger trîmbițînd, 6. (Ceata serafimilor) „celor cu multe aripi“, 6a. Înger protejînd un personaj, 7. „Ceata arhanghelilor“, 7a. Minune ce s-au făcut în Coloo(se) a arhistratigului Mihail“, 8. „Ceata stăpîniilor“, 9. „Ceata îngerilor“, 9a. Arhanghelul Uriil trîmbițînd, 10. Viziunea lui Isaia, 10a. Înger trîmbițînd, 11. „Cînd au zis Tatăl cătră Avraam să iasă la pămîntu cel făgăduit“, 11a. Înger

trîmbițînd, 12. Avraam merge în Egipt.

II
1. Arhanghelul Mihail salvează un copil de la înec, 2. Înălțarea sf. cruci, 3. Iisus-Viță-de-Vie, 4. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 5. Sf. Treime la Mamvri, 6. Zaharia vestit de înger, 7. Sărindar, („Cele 40 de slujbe ce s-au arătat omului celui beteag“), 8. „Cîntărește (cărțile și banii)“, 9. Ilie rugîndu-se, arde jertfa, 10. Viziunea lui Ioan în Padmos, 11. Întîia aflare a capului sf. Ioan Botezătorul, 12. Căința lui David, 13. Jertfa lui Iov, 14. Sf. Onufrie împărtășit de înger, 15. Jertfa lui Iacov, 16. Iacov vine cu feciorii în Egipt la Iosif.

III

1. Sf. Grigore Dialogul, 2. Sf. Vasile cel Mare, 3. Sf. Ioan Gură de Aur, 4–8. Sfinți ierarhi, 9. Sf. patriarh Chiril, 10. Sf. patriarh Atanasie, 11. Sfînt ierarh, 12. Sf. Serghie, 13. Sf. Anastasie, 14. Sf. Ioan cel milostiv, 15. Sf. patriarh Sofronie, 16. Sf. făcătorul de minuni Nicolae, 17. Sf. patriarh Clement, 18. Sf. patriarh Ipolit, 19–22. Sfinți ierarhi, 23. Sf. arhidiacon Ștefan, 24. Sf. arhidiacon Lavrentie.

IV

1. Sfînt cuvios, 2. Sf. cuvios Macarie, 3. Sf. cuvios Teofan, 4. Sf. Teodor Studit, 5. Sf. cuvios Chiriack, 6. Sf. cuvios Marco.

Arhanghelului Mihail îi este atribuită, conform inscripției, „Minune ce s-a făcut în Coloose a arhistratigului Mihail“²⁸⁴. O altă minune din viața sfințului, salvarea unui copil sortit pieirii²⁸⁵, este reprezentată cu un registru mai jos.

Un alt înger ridică amenințător sabia, concretizînd mustarea proorocului Natan, asupra lui David, care se pocăiește — temă considerată un exemplu de penitență, urmat de îndurarea divină²⁸⁶.

În aceeași ordine de idei este înfățișată „vocația“ lui Avraam care, la porunca lui Dumnezeu, își părăsește ținutul natal și se îndreaptă cu soția lui — Sarai — și cu Lot, fiul fratelui său, „spre pămîntul făgăduinței“. Tema este prezentată ca simbol al sufletului salvat, care urmează chemarea Domnului²⁸⁷.

Același sens îl au și scenele de jertfă din „Vechiul Testament“ adresate „Dumnezeului celui adevărat“ și nu „dumnezeilor străini“,

în *Jertfa lui Ilie* (alături de jertfa împăratului Ahab către zeul Baal) și *Jertfa lui Iacov*²⁸⁸. Un alt episod din viața patriarhului Iacov este „Intrarea sa în Egipt“, împreună cu feciorii săi, mergând la Iosif, fiul său cel mai mic, ca să se împlinească astfel prezicerile acestuia²⁸⁹.

Alte imagini simbolizează euharistia (*Iisus-Viță-de-Vie* și *Viziunea sfântului Petru din Alexandria*) sau împărțășania (*Împărțășirea sfântului Onufrie*).

Jertfa liturgică este închinată *Sfintei Treimi*, reprezentată în *Filoxenia lui Avraam*²⁹⁰, și sfintei cruci, din scena *Aflarea sfintei cruci*, cu Constantin și Elena.

În sfârșit, *Găsirea capului sfântului Ioan Botezătorul* ilustrează o legendă apocrifă²⁹¹.

Alte scene reprezintă „Cântărirea cărților și banilor“²⁹² și „Cele patruzeci de slujbe care s-au arătat omului beteag („Sărindarul“). Plasarea acestor teme cu sens moralizator în altar indică o importantă schimbare de optică, caracteristică dealtfel modificărilor spirituale operate în veacul XVIII.

Teoria sfinților ierarhi completează programul altarului, cuprinzând registrele inferioare păstrate fragmentar. Sfinții episcopi „numiți patriarhi“, dintre care nu lipsesc ierarhii liturghisitori, poartă saccos, omofor încrucișat pe piept, mitră și cîrjă episcopală. Dintre „sfinții părinți“ sînt menționați *Sfîntul Teofan monah*, *Sfîntul Teodor Studit*, „sf. părintele nostru Irinah“ și „sf. părintele nostru Marco“, purtînd potcapul călugăresc și ținînd mătănii în mîini.

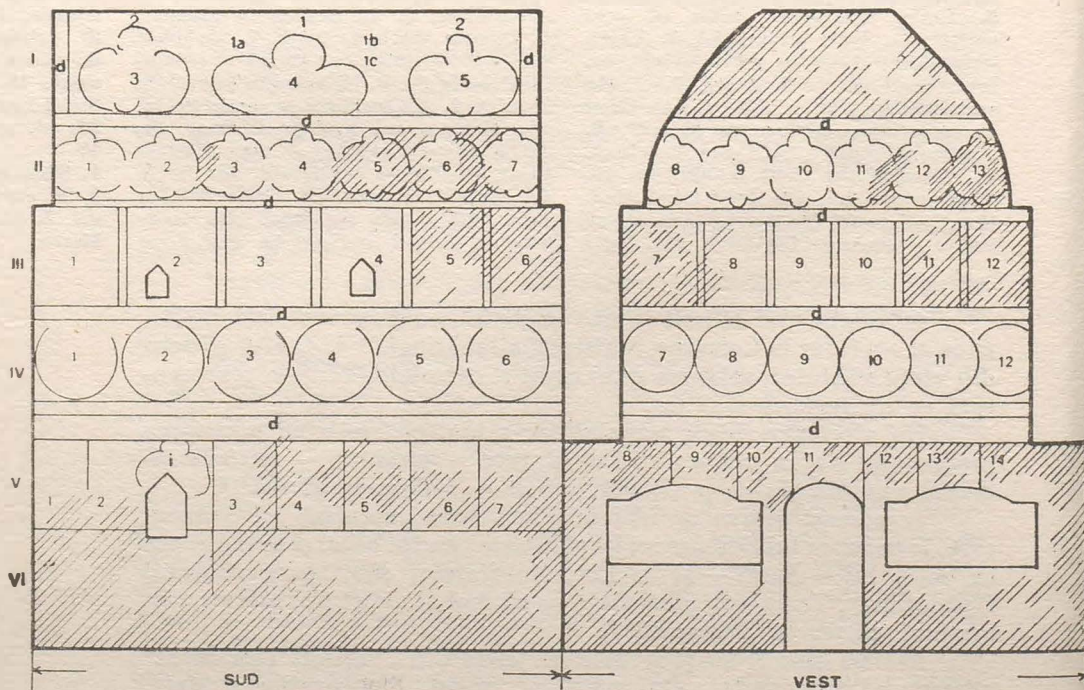
Pictura *naosului* se caracterizează și aici în primul rînd prin reprezentarea în paralel a „Genezei“, în 20 de episoade extrem de detaliate, cu scenele „Patimilor“, în 18 episoade.

Ciclul debutează cu *Facerea lui Adam și a Evei* și se continuă cu evoluția faptelor în ordine cronologică, punînd accentul pe seria păcatelor umane și pe atitudinea dumnezeirii, a cărei prezență se face permanent simțită, atît prin acțiunile de pedeapsă, cît și prin cele de îndurare.

Fig. XXII — BÎRSANA, NAOS

I 1. Înălțarea sf. Ilie, 1a. Elisei primește mantia investirii de la sf. Ilie, 1b. Sf. Ilie hrănit de corb, 1c. Oameni care se ascund de ploaia sf. Ilie, 2. Înger trîmbițînd, 3. Evanghelistul Ioan, 4. Soborul Arhanghelilor, 5. Evanghelistul Matei, 6. Evanghelistul Luca, 7. Scara lui Iacov, 7a. Dumnezeu-Tatăl, 8. Înălțarea Maicii Domnului, 8a. Iisus, 9. Evanghelistul Marcu.

II 1. Facerea lui Adam și a Evei, 2. Ispita șarpelui, 3. Alungarea din rai, 4. Adam și Eva plîng la ușa raiului, 5. Satana îi cere zăpăsi lui Adam, 6. Adam îi dă



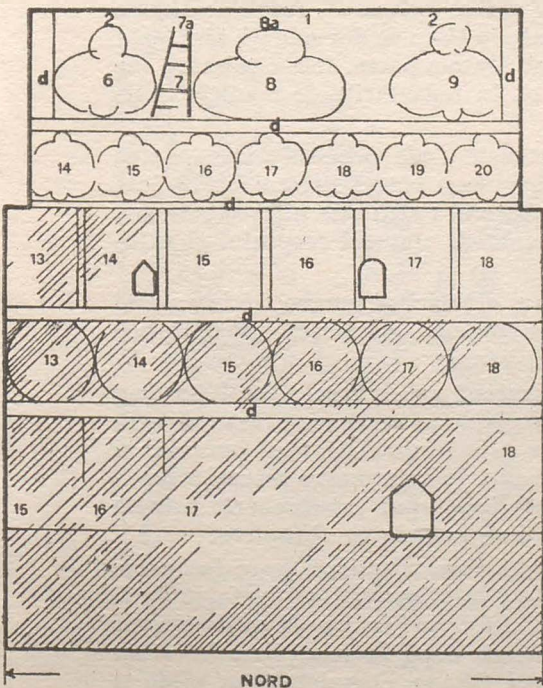
Ispita șarpelui este urmată de *Alungarea din rai* și de scena în care „au șezut Adam și au plîns” în fața îngerului inflexibil. Istoria se oprește din loc în loc, se insistă asupra amănuntelor, a detaliilor revelatoare pentru concepția umană. Episoadele care urmează: „Cînd au venit Satana la Adam și au cerut zapis” și „Cînd au dat Adam zapisul Satanei” sînt inspirate dintr-o veche legendă de origine bogomilică, în care se atribuie Satanei stăpînirea pămîntului; acesta l-ar fi obligat pe primul om să-i dăruiască sufletele tuturor urmașilor săi în schimbul dreptului de a lucra pămîntul; „zapisul” iscălit de Adam avea să fie distrus numai odată cu botezul lui Isus, care răscumpără nu numai păcatul originar, dar și consecințele lui, printre care această promisiune smulsă primului om²⁹³.

În continuare, se înfățișează „Cînd au născut Eva pe Cain și Avel”, asistată, firește, numai de Adam, cu un vas în mînă. Apoi *Cain și Avel aduc jertfe și Cain îl ucide pe Avel*, urmat de blestemul lui Dumnezeu care cade asupra lui Cain. La un alt blestem și mai greu, de asemenea, consecință a unui omor, se referă următoarele două scene: *Lameh orb îl ucide pe Cain și pe Tubalcain*, apoi *Lameh plînge „cu femeile lui”*: „Femeile lui Lameh, luați aminte la cuvintele mele. Am ucis un om pentru supărarea mea și un tînăr pentru vînația mea. Dacă pentru Cain va fi răzbunare de șapte ori, apoi pentru Lameh de șaptezeci de ori cîte șapte”²⁹⁴.

De numele lui Noe se leagă istoria potopului și a corăbiei salvatoare. Un prim episod îl prezintă pe Noe bătînd toaca pentru a aduna în arca sa păsările cerului; următorul ilustrează sfîrșitul pedepsei divine, oamenii salvați coborînd pe pămînt.

În continuare apărea probabil *Distrugerea Sodomei și Gomorei* (inscripția e distrusă, dar se văd cîteva arhitecturi surpîndu-se).

Din viața „patriarhului” Avraam sînt prezentate două momente — cel al *Sacrificării lui Isaac* (ilustrat în două episoade: primul — în care i se poruncește lui Avraam să-și sacrifice fiul, și al doilea — în care Avraam se pregătește să ducă la îndeplinire porunca divină și e oprit în ultimul moment de un înger) și al *Filoxeniei* („cînd au venit trei



Satanei zapis, 7. Nașterea lui Cain și a lui Avel, 8. Jertfa lui Cain și a lui Avel, 9. Cain îl ucide pe Avel, 10. Cain fuge din fața Domnului, 11. Lameh orb îl săgetează pe Cain, 12. Lameh plînge cu femeile sale, 13. Noe bate toaca pentru a aduna animalele pe corabie, 14. Corabia lui Noe pe muntele Ararat, 15. Arderea Sodomei și Gomorei, 16. Dumnezeu tiporuncește lui Avraam să-și sacrifice fiul, 17. Isaac adus spre jertfă, 18. Filoxenia lui Avraam, 19. Arhanghelul Mihail se arată lui Iosua a lui Navi, 20. Jertfa lui Ghedeon aprinsă de un înger. III 1. Spălarea picioarelor, 2. Cina cea de taină, 3. Rugăciunea din Grădina Ghet-simani, 4. Sărutul lui Iuda, 5. Iisus la Ana și Batjocorirea, 6. Iisus la Caiafa, 7. Iisus la Pilat(?), 8. Flagelarea, 9. Iuda aruncă arginții și se spînzură, 10. Lepădarea sf. Petru, 11. Iisus la Irod, 12. Schimbarea hainelor, 13. Iisus la Pilat care se spală pe mîini, 14. Drumul crucii, 15. Punerea pe cruce, 16. Crucificarea, 17. Coborirea de pe cruce, 18. Plîngerea.

IV 1. Iisus în templu cu dascălii, 2. Sf. Gheorghe ucigînd balaurul, 3. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, 4. Lupta lui Nestor cu Lie păgînul, 5-6. Pilda bogatului și a săracului Lazăr, 7. Duminica vameșului și a fariseului, 8. Fiul risipitor paște porci, 9. Întoarcerea fiului risipitor, 10. Iisus umblînd pe mare, 11. Cina din Emaus, 12. Iisus călătorește cu Luca și Cleopa, 13. Duminica orbului(?), 14. Duminica samarinencii, 15. Duminica slăbănogului, 16. Duminica mironosițelor, 17. Duminica Tomei, 18. Distrus.

V 1. Sf. marele mucenic Teodor Stratilat 2. Sf. marele mucenic Teodor Tiron, 3. Irodiada și un soldat cu capul sf. Ioan Botezătorul, 4. Fuga în Egipt, 5. Episod din viața sf. Petru(?), 6. „Cînd au muncit turcii pe Sf. Ioan Novi de la Suceava”, 7. Înmelnirea necredinciosului care a vrut să săgeteze trupul Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, 8. Mucenicia sf. Hristofor, 9. Pilda datornicului(?), 10. Pilda fățarnicului, 11. Iisus binecuvîntînd, 12. Moise primește tablele legii, 13-16. Distrus, 17. Drumul Damascului, 18. Sf. mucenic militar.

îngerii la Avraam“). Și aici se pune accentul pe intervenția divinității și pe necesitatea supunerii în fața voinței ei. Aceeași idee este reluată în scenele „Cînd au stătut Mihail înaintea lui Iisus a lui Navi și au zis să-și deslege încălțămintele picioarelor“²⁹⁵ și *Jertfa lui Ghedeon*²⁹⁶, aprinsă pe altar de un înger.

Registrul al doilea al pereților naosului este rezervat ciclului *Patimilor*, ilustrate de la nord, la vest și sud, consemnînd toate secvențele narațiunii.

Spălarea picioarelor îl înfățișează pe Iisus, încins cu un șorț, în plină acțiune: aplecat, el ține cu amîndouă mîinile piciorul apostolului Petru, care nu mai protestează; departe de a mai fi simbolice ca în redactările de tradiție post-bizantină, gesturile sînt cît se poate de firești.

În *Cina cea de taină* personajele sînt așezate pe trei dintre laturile unei mese dreptunghiulare, cu Iisus în centru, iar apostolul Ioan este aplecat tandru pe pieptul său.

Rugăciunea din grădina Ghetsimani are loc într-un spațiu închis cu gard, într-o stîngace redare perspectivală: Iisus e îngenunchat, cu mîinile împreunate; îngerul zboară deasupra norilor și ține într-o mînă biciul (flagelării) și sulita (cu care va fi împuns în coastă Iisus crucificat), iar în cealaltă „paharul“ metaforic pe care acesta va trebui să-l bea. Dispunerea pe diagonală a personajelor, care par să se avînte unul spre celălalt, contribuie la sporirea dramatismului reprezentării. Mult mai mici decît personajele principale apar cei trei apostoli adormiți, ca simple elemente auxiliare.

Prinderea lui Iisus este redată cu toate detaliile: *Sărutul lui Iuda*, *Sfîntul Petru taie urechea unui soldat*²⁹⁷, un alt soldat aruncă o coardă spre Iisus, în timp ce ceilalți par să se retragă, înspăimîntați. Scena e plină de dinamism, mișcările personajelor, chiar stîngace, sînt variate și pline de avînt; singur Iisus rămîne netulburat și neclintit în agitația generală.

Urmează episoadele judecăților alternate cu batjocoririle, în care Iisus este tras cu funia de soldați a căror mulțime e sugerată de numeroase sulite.

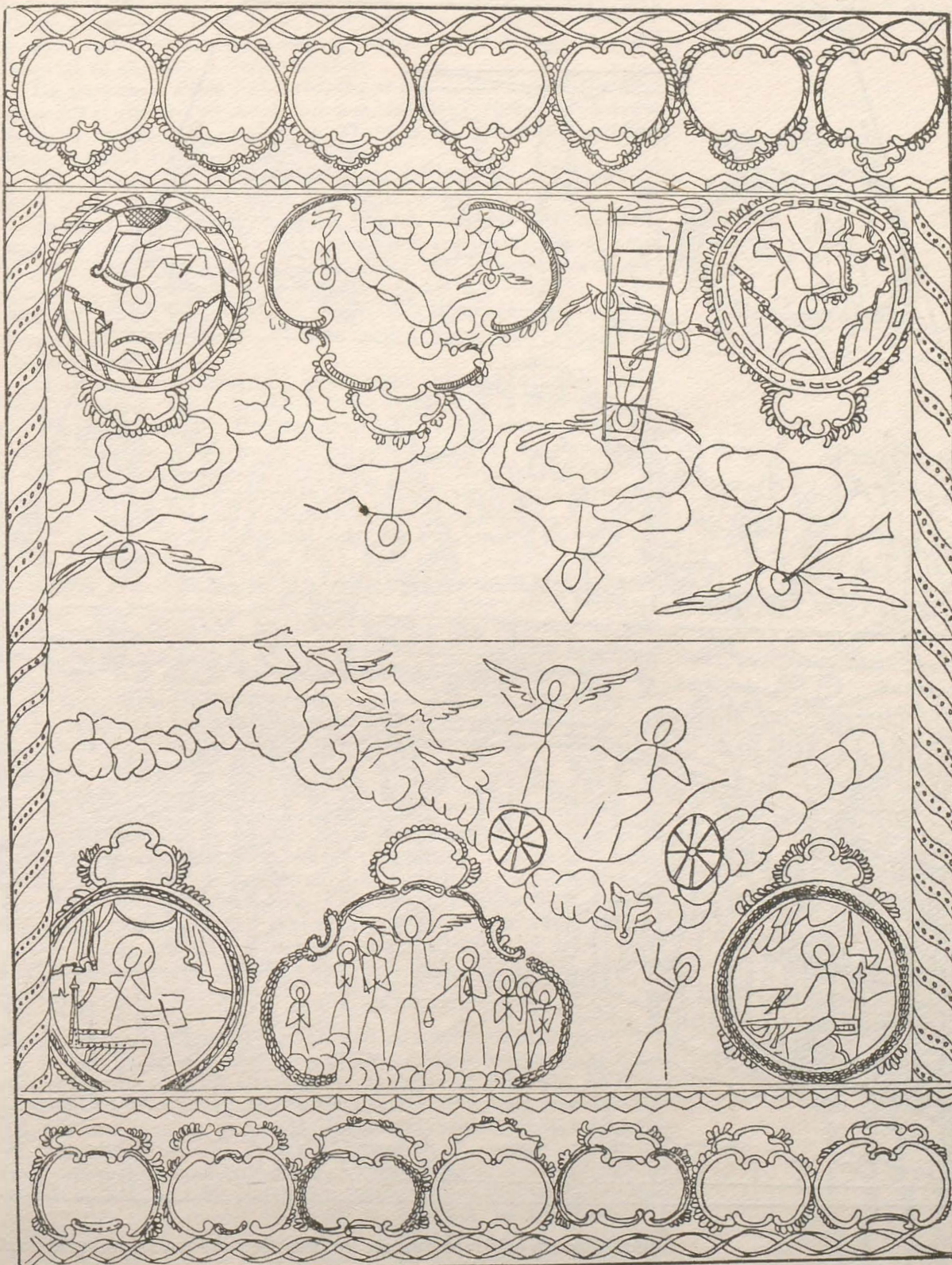
Flagelarea este figurată într-o redare extrem de realistă: Iisus e legat cu mîinile la spate de o coloană, în timp ce doi soldați sînt gata să-l lovească cu biciul. Iisus e văzut dintr-o parte, într-o mișcare vie și sugestivă, nu frontal și imobil ca în redactările de tradiție post-bizantină.

Încadrînd *Flagelarea*, apar scenele *Iuda primind banii* pentru vînzarea lui Iisus (de la trei personaje care poartă bicorn sau căciulă țuguiată) și *Lepădarea lui Petru*. Apostolul Petru este înfățișat singur, în fața unui zid cu poartă, impresionat de cîntecul cocoșului și plîngînd amar.

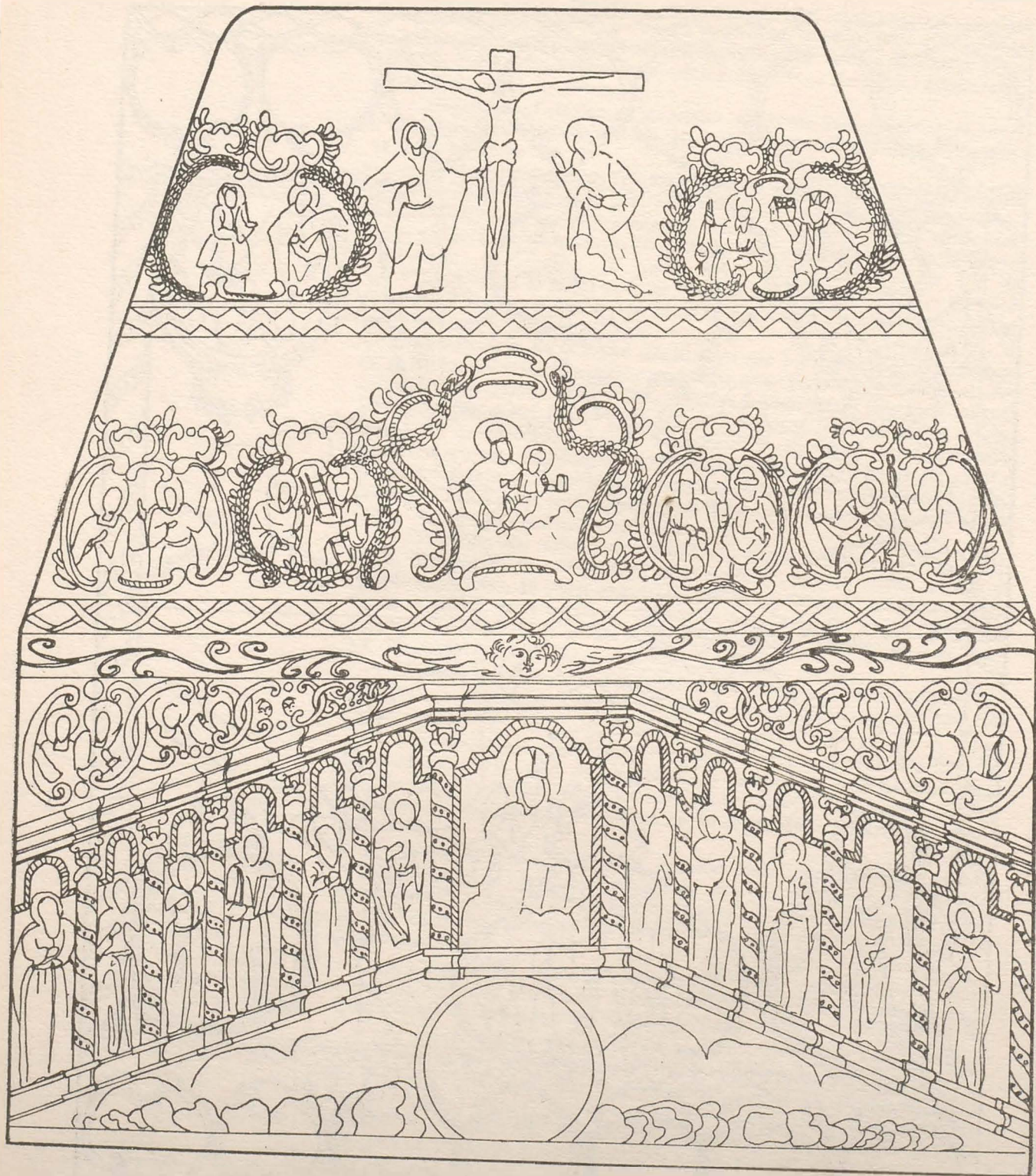
Această încercare de accentuare a trăirilor umane, și în special a durerii, în opera lui Toader Hodor trebuie considerată caracteristică sensibilității și spiritualității epocii baroce.

În sfîrșit, ciclul *Patimilor* continuă cu *Drumul Crucii* (în care Iisus e ajutat de Simon Cirineul), *Punerea pe cruce* (cu crucea așezată jos diagonal) și *Crucificarea* (la care asistă numai Maica Domnului și apostolul Ioan), apoi *Coborîrea de pe cruce* (care urmează aceeași schemă compozițională barocă, potrivit căreia corpul este coborît într-un giulgiu, cu ajutorul a două scări) și se încheie cu *Plîngerea*.

Registrele trei și patru prezintă scene dispartate, care fac parte din cîteva cicluri: momente din viața lui Iisus („Cînd au fugit Iosif cu Maria de frica lui Irod împărat“, *Isus copil în templu cu dascăli* și *Pescuitul miraculos*) și din aparițiile de după înviere (*Iisus în drum spre Emaus*, *Iisus la masă cu Luca și Cleopa*, completate cu pilde și



Toader Ilodor, schema compozițională, de factură barocă, a picturii de pe bolta naosului bisericii din Bîrsana, 1806.



Toader Hoitor, schema compozițională, de factură barocă, a picturii Țmplei bisericii Birsana.

minuni (dintre cele reprezentate pe peretele sudic nu se mai păstrează decât *Vindecarea slăbănogului*).

Pilda bogatul nemilostiv și a săracului Lazăr este înfățișată în două episoade: primul, în care bogatul se ospătează și săracul Lazăr

moare, gol și plin de răni, este plin de notații realiste (gesturile și privirile participanților la banchet, atitudinea femeii, variatele costume de epocă); în al doilea Avraam ține sufletul lui Lazăr în brațe, în timp ce bogatul se chinuie în focul iadului.

De asemenea, *Pilda fiului risipitor* cuprinde două episoade: *Fiul paște porcii* și *Întoarcerea acasă*. Din nou realismul reprezentărilor este remarcabil în observarea atentă a detaliilor de costum și a gestului avîntat al îmbrățișării dintre tată și fiu.

Alte două pilde din naos sînt *Vameșul* și *fariseul* și *Pilda fălăricului* (comentată de o lungă inscripție).

În sfîrșit, cîțiva sfinți (pictați în scene în registrul al treilea și figurați în picioare în registrul al patrulea) completează programul naosului: *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul*, *Sfîntul Dumitru îl binecuvîntează pe Nestor*, *Nestor se luptă cu Lie* (cel din urmă în costum de husar) și *Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat*. O inscripție explică o imagine foarte degradată: „Cînd au muncit turcii pre Sf. Ioan Novi de la Suceava”²⁹⁸.

O ultimă scenă, înfățișată în registrul patru, ne atrage atenția: *Irodiada primind capul sfîntului Ioan Botezătorul* de la un soldat.

Timpla bisericii din Bîrsana, pe lîngă șirul de icoane prăznicare, prezintă un program iconografic aparte. De jos în sus, în primul registru este figurată *Duminica tuturor sfinților*, cu Iisus în centru, binecuvîntînd cu amîndouă mîinile; în următorul *Iisus tronează* înveșmîntat ca mare preot și ține evanghelia deschisă, fiind încadrat de apostoli (dispuși în friză sub arcade) și de doisprezece prooroci²⁹⁹ (grupați cîte doi în medalioane cu un rînd mai sus); registrul superior este dedicat *Maicii Domnului* care apare, cu pruncul în brațe, încoronată și cu sceptru în mînă, între profeții care au prevestit-o, înfățișați fiecare cu simbolul său³⁰⁰. În ultimul registru este reprezentată *Răstignirea* la care asistă, de o parte și de alta a crucii, Maica Domnului și apostolul Ioan, iar în extremele scenei, profeți, în medalioane³⁰¹.

Din pictura *pronaosului* se păstrează doar pe peretele sudic un mic fragment reprezentînd, probabil, *Cetele drepților* care făceau parte din ansamblul *Judecării de apoi*.

Programul iconografic al bisericii din Bîrsana se caracterizează prin: predominarea sensului eshatologic (enunțat de asocierea temelor de pe bolta naosului, semnalat aluziv de introducerea reprezentării cetelor îngerești alături de scene din „Apocalips” în altar, în sfîrșit concretizat de figurarea *Judecării de apoi* în pronaos), prevalența caracterului moralizator (subliniat în paralelismul scenelor din „Vechiul Testament” cu *Patimile*, punîndu-se accentul pe relația directă cu divinitatea) și relevarea laturii umane a narațiunii — ca tot atîtea simptome ale modificărilor petrecute aici, în consonanță cu noua spiritua-litate a epocii.

În organizarea compozițională a picturii domină structurile baroce.

Astfel, bolta naosului nu mai este compartimentată, ci are o compoziție dinamică, deschisă, formată dintr-un joc liber de curbe și contracurbe care se regăsesc în linia compozițională a scenei principale, puternic axată pe diagonală (*Înălțarea sfîntului Ilie*) și în elementele componente ale celor două medalioane de tip rococo, formate din micii C-uri și S-uri inegale și libere, alternate ritmic convex — concav (în scenele *Soborul arhanghelilor* și *Înălțarea Maicii Domnului*). Mișcarea aceasta serpentinată, discontinuă, deschisă, își are rapelul în conturul norilor și în poziția elansată a cailor înaripați, în arcuirea trăsuri ca și în gesturile personajelor, în detaliile mobilierului pictat și în învolburarea draperiilor. În același timp ea se regăsește în compunerea scenelor de pe poalele bolții, de pe pereți și tîmplă, într-un

Toader Hodor, costumul unui personaj din scena Vindecarea slăbănogului, detaliu din pictura bisericii Bîrsana, 1806.



dialog al liniilor curbe ce își răspund și se echilibrează reciproc. Deși aici se păstrează împărțirea în registre suprapuse, organizările compoziționale aparțin în întregime limbajului plastic baroc și rococo; scenele sînt cuprinse în medalioane formate din curbe afrontate și adosate în primul registru, apoi sînt despărțite de coloane reprezentate în volum, cu vrejuri de struguri și flori încolăcite pe fus și cu capete de îngeri pe capitel, în al doilea registru, pentru a fi din nou cuprinse în medalioane ovale, inegale, în registrul al treilea.

Pictorul improvizează liber, nu repetă niciodată identic, ci decorează doar în același spirit întreaga suprafață.

Linia aceasta frîntă, întreruptă, nervoasă, mereu fragmentată pentru a fi mereu reluată din alt punct, își găsește o fericită desfășurare în pictura altarului, unde formează traseul medalioanelor ca și detaliile frunzișului sau aripile îngerilor, într-o fină broderie dantelată.

În același stil grafic sînt desenate firele de iarbă, solzii balaurului și conturul sinuos al mantalei sfintului Gheorghe sau mișcarea elegantă a calului său; la fel sînt subliniate cu grație faldurile și decorul hainei soldatului de lîngă Irodiada, fără ca pictorul să reușească să depășească aici un oarecare manierism.

Zugravul încearcă uneori și tratări monumentale, sau îndrăznețe lansări în spațiu, ce vor fi aparținut la origine unui limbaj baroc, pe care însă nu-l stăpînește pe deplin. În scena *Spălarea picioarelor*, de exemplu, prin diluarea și saturarea tonului local, sînt construite personaje monumentale, văzute din perspectivă montantă. Compoziția pe diagonală grupează apostolii aranjați în tradiționala perspectivă corală în trei sferturi din scenă, restul spațiului disponibil fiind afectat doar mișcării avîntate a lui Iisus, subliniată de jocul agitat al drapajului.

Totuși, domeniul în care pictorul excelează, rămîne cel al detaliilor, al desenului fin și precis. Este firesc de altfel să constatăm că modelele cu care e deprins zugravul sînt mai degrabă cele rococo, care, prin însăși natura lor facilă, oferă o prelucrare în gamă minoră a barocului și sînt mai ușor de preluat.

Frunzișul tratat cu grația, artificialitatea și migala specifice rococoului, se încolăcește în formă de ghirlandă în jurul medalioanelor, se dezvoltă pe ele sub forma unor frunze diferit direcționate, sau, libere, formează benzi despărțitoare, alternate pe diagonală sau compunînd un joc în zigzag.

Vrejul vegetal, cu răsuciri încîrligate, se înfășoară în spirală, singur, sau purtînd ciorchini de struguri și flori circulare, pe fusul coloanelor; liber, el se desfășoară larg, sinusoidal.

Nu mai puțin grațioase sînt motivele vegetale punctate din loc în loc, descrise cu minuție și delicatețe: un trandafir sau o garoafă ale căror petale se desfac, gata de exfoliere.

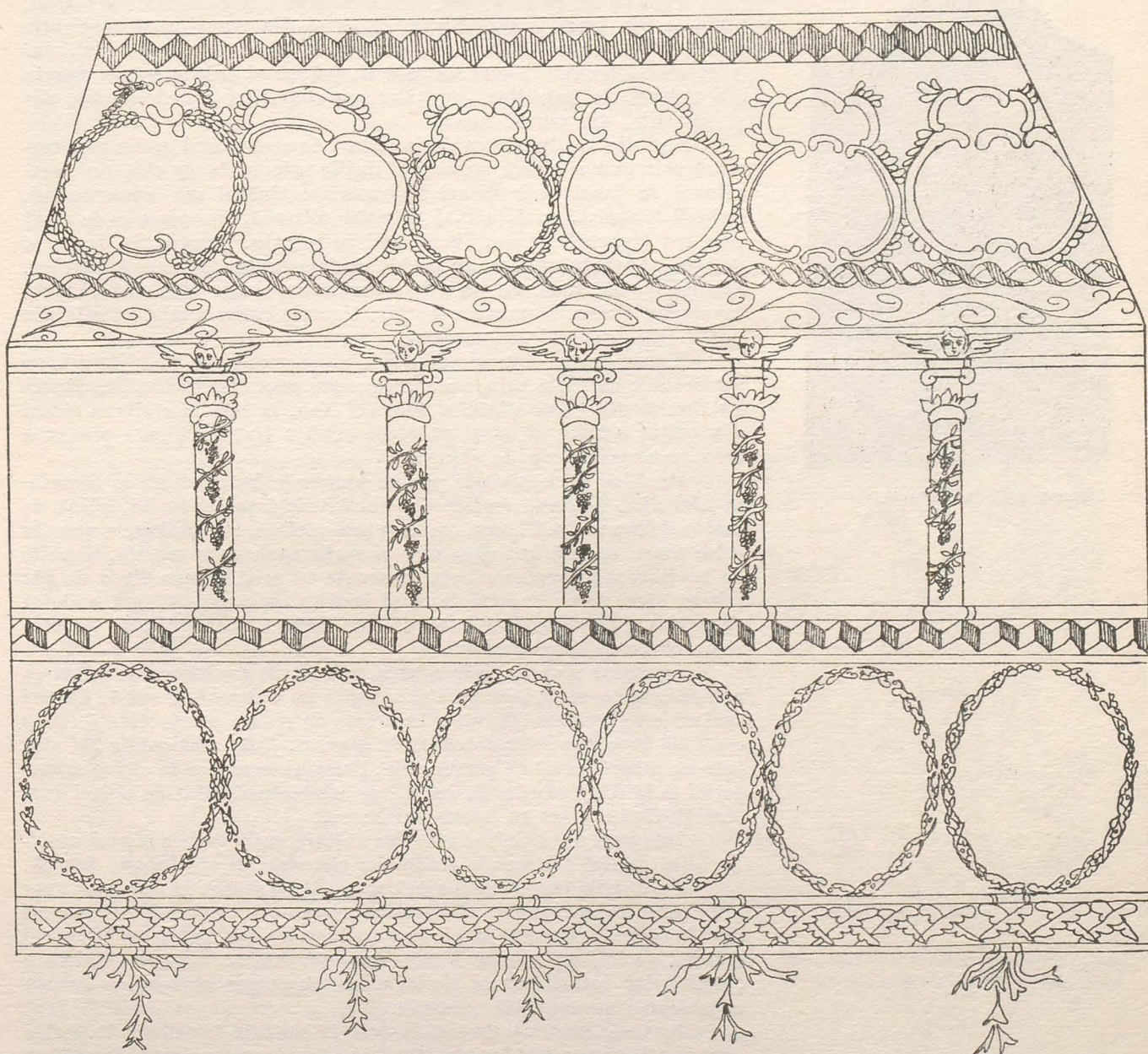
Mai puțin variate, dar tratate cu aceeași elegantă dezinvoltură, ornamentele geometrice se desprind din motivul panglicii: în zigzag, decorate, la rîndul lor, cu puncte care uneori se grupează pentru a forma mici flori, ori răsucite ca o serpentină, grupate cîte două, sau cu puncte, înfășurate în spirală în jurul unui suport, o dată, sau de două ori, sau în cruciș...

Mult mai rare, motivele antropomorfe sînt totuși prezente, printr-un foarte răspîndit motiv al barocului și rococoului: capul de înger între aripi, care apare izolat sau pe capitelele coloanelor.

Compoziția este adesea fărîmițată de prezența a numeroase personaje și vibrată de mișcările lor, completate ca un ecou de faldurile veșmintelor (ca în scenele *Înălțarea Fecioarei Maria* sau *Spălarea picioarelor*).

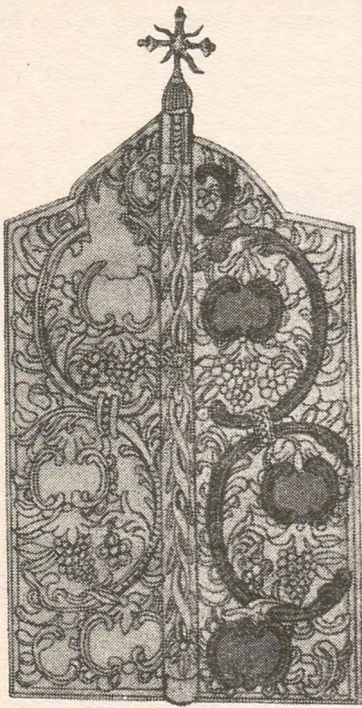


Sînt preferate compoziții pe diagonală, dintre care cea mai îndrăzneată este *Înălțarea sfîntului Ilie* care brăzdează bolta, sau *Rugăciunea în grădina Ghetsimani* unde personajele se avîntă unul spre altul din două colțuri opuse; alteori personajele sînt alăturate în mișcări antitetice, ca în *Flagelarea*.



Chiar dacă aceste tipuri de scheme compoziționale nu sînt dominante, în fiecare scenă apar cel puțin cîteva elemente baroce care sparg tiparul unei compoziții clasice: în gesturile personajelor, în învolburarea drapajelor, sau în siluetele mobilierului pictat. Exemplul cel mai concludent îl constituie *Cetele îngerești* din altar unde simetria și statica reprezentărilor frontale sînt contracarate de jocul liber, deschis și plin de fantezie, pe care îl formează conturul medalioanelor cu aripile îngerilor, și de mărunțirea obținută prin tratarea extrem de fină și detaliată a penelor, ca și a frunzișului de pe medalioane.

Toader Hodor, schema compozițională, de factură barocă, a picturii de pe peretele vestic al naosului bisericii Birsona, 1806.



Bîrsana, uşile împărăteşti.

Unele personaje au însă propria lor mişcare, ca maiestuosul arhanghel Mihail de pe uşa diaconească, sau, mai stîngaciului, dar nu mai puţin expresivul părinte din *Întoarcerea fiului risipitor* care face o violentă mişcare de răsucire-însurubare, subliniată de haina ce i se înfăşoară pe corp.

Veşmintele personajelor sînt compuse din elemente eterogene, preluate din tradiţia post-bizantină ca şi din recuzita de inspiraţie antică a barocului, alături de numeroase piese din moda timpului (cum sînt diferitele tipuri de pălării, jobene şi caschete care provin din uniforme husearilor, curuţilor sau soldaţilor napoleonieni), dar şi sporadic, din portul local.

Figurile, conturate cu dezinvoltură în acelaşi stil grafic care traversează prin numai cîteva pensulaţii liniile principale ale chipului, gravează în jurul unor tipuri fizionomice: tînărul sau adolescentul, imberb, bucălat, cu faţa mai degrabă rotundă, îmbujorată de două pete roz (apostolul Ioan, Iisus copil în templu, dreptii din *Judecata de apoi*); bărbatul matur, cu barbă, cu faţa prelungă (Iisus învăţător, apostolii); bătrînul, cu obraji rotunzi, cu chelie şi barbă căruntă (apostolul Petru, Dumnezeu-Tatăl); tipurile caricaturale, văzute din profil, ale personajelor negative.

Totuşi unele chipuri se individualizează: proorocul David, cu sprîncenele marcate prin două tuşe negre uşor înclinate, sau figura bătrînului din *Viaţa sfîntului Ioan cel Nou*, la care cele cîteva riduri din colţul ochilor şi nasul puternic acvilin sînt suficiente pentru a crea aproape un cap de expresie.

Predilecţia zugravului pentru personaje feminine nu se dezminţe nici aici. Deplină realizare o constituie faţa Irodiadei, plină de graţie şi frumuseţe. Figura, aproape nemodelată, are ca singure accente ochii mari, cu privirea şăgalnică şi sprîncenele uşor arcuite. Şirurile de bucle care o încadrează sînt desenate cu grijă pentru firele de păr rebele, răsucite cu cochetărie ca şi bentiţa roşie care flutură ondulat şi graţios. Fragmentul ar putea fi considerat o neaşteptat de încîntătoare realizare a rococoului.

Fundalul scenelor este adesea sufocat de mulţimea şi mişcarea personajelor care se înghesuie şi se agită pe o suprafaţă mică. Uneori spaţiul este reprezentat într-o încercare de redare perspectivală (*Iisus copil în templu printre dascăli*); în general, însă, elementele lui sînt într-un raport incert cu personajele. Peisajul se reduce la cîteva arbori pitici şi la fine smocuri de iarbă, iar arhitecturile sînt de obicei construcţii fără stil ori cu intruziuni baroce.

Integrate unei viziuni artistice unitare, principalele *piese de mobilier* din biserică folosesc la rîndul lor elemente de morfologie barocă.

Dacă uşile împărăteşti sînt construite în *à jour*, pe suportul unor linii şerpuite pe care se înfăşoară vrejuri cu frunze, cele diaconeşti sînt în schimb decupate după forma siluetei arhanghelilor Mihail şi Gavril, pictaţi în *trompe l'oeil*. Această reprezentare iluzionistă a „păzitorilor intrărilor” se datorează desigur gustului baroc pentru organizarea scenografică a interiorului.

Icoanele împărăteşti sînt închise în chenare terminate în partea superioară prin arcade baroce, flancate de colonete pe care se înclădesc ciorchini de viţă de vie.

Pristolul cuprinde o icoană cu acelaşi tip de ancadrament încununat de un fronton cu margini sinuoase, foarte asemănător medalioanelor rococo care structurează compoziţiile picturii murale.

Celelalte picturi murale ale lui Toader Hodor s-au pierdut odată cu dezmembrarea bisericilor din Văleni³⁰² şi Năneşti³⁰³.

Totuşi, cele cîteva fotografii făcute, în 1940, de către Comisiunea Monumentelor Istorice³⁰⁴, ne permit să reconstituim aspectul general al picturilor bisericii din Văleni, terminate la un an după Bîrsana.

Regăsim aici aceleași formulări baroce în organizările compoziționale, la care se adaugă acum o mai accentuată fragmentare a spațiului și o mai mare aglomerare a personajelor reprezentate în atitudini variate, pline de mișcare.

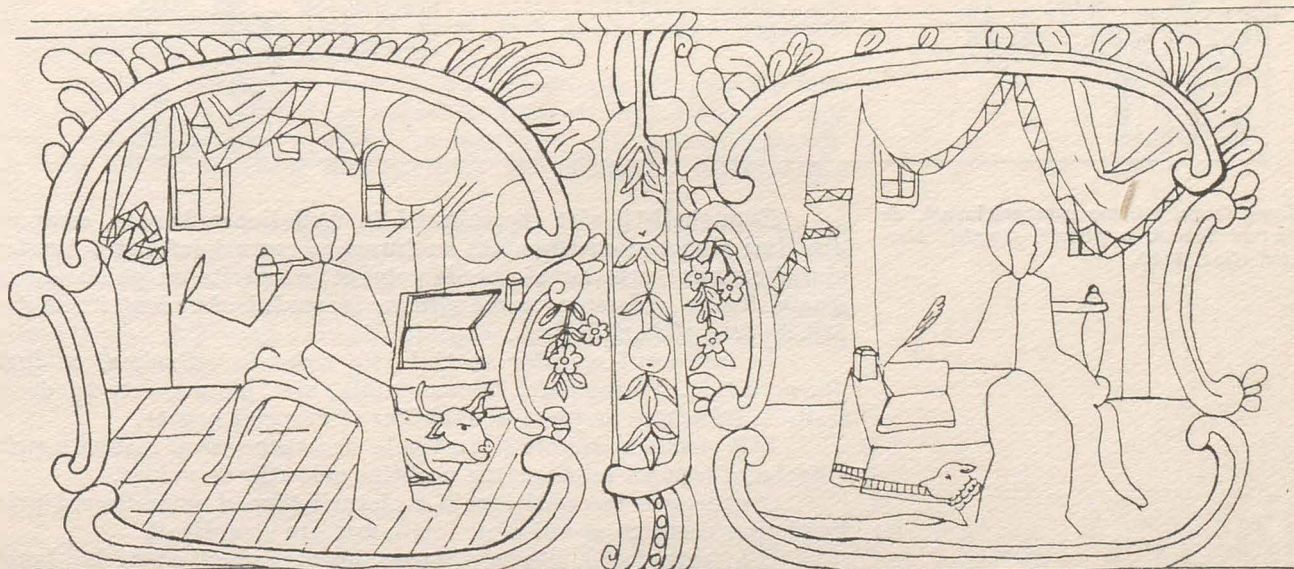
Această tendință de mărire a numărului de personaje, ca și acumularea detaliilor și tratarea lor deosebit de minuțioasă, relevă o accentuare a caracterului rococo în opera lui Toader Hodor.

Plină de pitoresc și dezinvoltură, pictura lui Toader Hodor ne oferă un strălucit exemplu de prelucrare în spirit decorativ a unor tipare ale artei baroce și rococo, folosite pentru virtuțile lor ornamentale în modeste ctitorii rurale.

IANOȘ OPRIȘ

Pictura de factură barocă continuă să-și facă adepți în Maramureșul veacului al XIX-lea. Unul dintre aceștia este Ianoș Opriș „pictor” cum îi plăcea lui să se autointituleze.

Din opera sa, în care barocul își găsește expresie deplină, nu cunoaștem decât fragmente: pictura murală a altarelor bisericilor din Budești-Josani³⁰⁵ și Glod³⁰⁶ și icoanele lor de pistol.

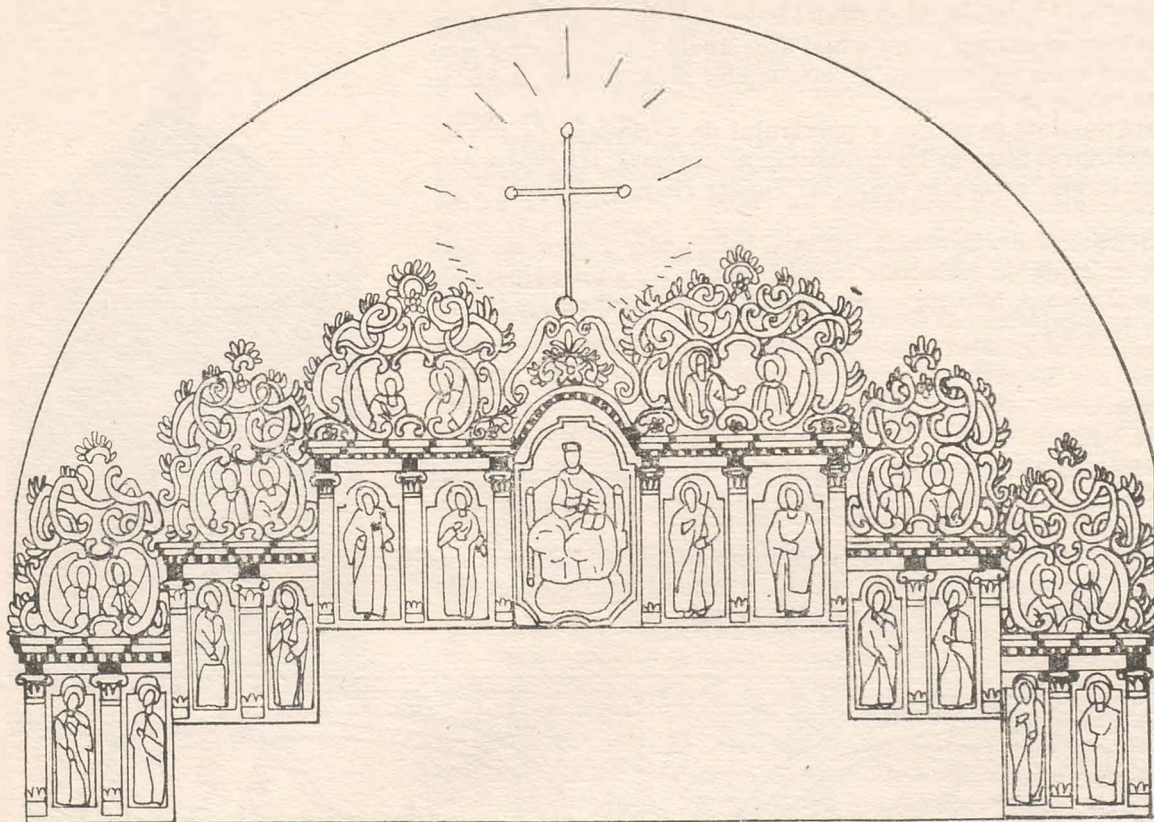


La BUDEȘTI-JOSANI, în altar, pe boltă este reprezentată *Sfinta Treime* în redactare occidentală; în registrul superior al pereților sînt înfățișați *evangelistii* și scene de jertfă, iar în cel inferior, sfinți ierarhi între arcade. Realizarea stilistică este asemănătoare cu cea de la Glod — același tip de medalioane de traseu curb discontinuu, ornamentate cu frunze și flori, coloane monumentale și draperii ample, toate elemente ale limbajului baroc, realizate în stil plastic.

La rîndul său, icoana pistolului, care ilustrează o temă deosebit de frecventă în iconografia catolică — *Încoronarea Fecioarei* —, are o ramă bogat decorată cu motive de viziune barocă.

La GLOD, pictura păstrată fragmentar înfățișează în registrele superioare ale pereților altarului pe cei patru *evangelisti*, încadrînd scena *Răstîgnirii*.

Ianoș Opriș, detaliu de compoziție barocă din pictura altarului bisericii Glod, 1829.



Ianoș Opreș, schema compozițională, de factură barocă, a picturii tîmplei bisericii Glod, 1829.

Evangelistii sînt reprezentați în medalioane baroce, compuse din linii sinuoase ornamentate cu frunze și ramuri înflorite. Acestea sînt despărțite prin simulacre de coloane, acoperite cu ghirlande de fructe, într-o redactare asemănătoare „cornului abundenței”, motiv atît de drag picturii baroce.

În interiorul scenelor spațiul este redat în adîncime, cu fugă perspectivală. Personajele, monumentale, sînt plasate într-un decor fastuos, încadrate de piese de mobilier și draperii bogate.

Atît personajele, cît și motivele decorative sînt realizate prin modelarea tonului local pentru a obține senzația de volum.

Organizarea compozițională a picturii tîmplei se realizează prin jocul unor curbe ce se înlanțuie într-o mișcare complicată.

Din fragmentele păstrate putem presupune că opera lui Ianoș Opreș se integra în ansamblul unor căutări mai vaste, caracteristice epocii, în cadrul cărora se încerca structurarea întregului spațiu interior al bisericii după legi decorative baroce.

Pictura bisericii din FERESTI³⁰⁷, aparținînd unui meșter necunoscut, este un exemplu elocvent pentru modul în care influențele occidentale, devenite dominante atît în iconografie, cît și în stil, au dus la ruperea de tradiție și la obținerea unui ansamblu artistic care nu mai constituie decît o simplă imitație a unor opere catolice.

Bolta naosului este dedicată reprezentării *Sfintei Treimi* — în redactare occidentală — și figurării *Maicii Domnului protectoare* cu omoforul desfășurat pe brațele întinse. Tot aici mai sînt prezentate lateral două teme „de ascensiune” — *Înălțarea sfintului Ilie* și *Scara lui Iacov*, iar spre extremități, cei patru evangheliști; între scene apar îngeri sunînd din trîmbițe.

În altar, pe boltă, este reluată imaginea *Maicii Domnului protectoare*, înfățișată orantă, cu omoforul pe brațe, între Soare și Lună. Pe pereți apar scenele obișnuite, legate de semnificația altarului.

Pe poalele bolții și în registrele superioare ale pereților *naosului* pictura este distrusă aproape în întregime. Se mai citește totuși pe perețele sudic, nelipsita scenă a *Luptei lui Nestor cu Lie* iar pe perețele vestic se păstrează episoade din „Geneză” și trei scene de înălțare: *Înălțarea lui Iisus*, *Ridicarea sfintei cruci* și *Înălțarea Maicii Domnului*.

În registrul inferior al pereților *naosului* sînt reprezentate în zece episoade *Patimile*, cu accentul pus îndeosebi pe „stațiile” din *Drumul Crucii*, tipice pentru iconografia catolică.

Pronaosul este și aici dominat de *Judecata de Apoi*, amplu desfășurată pe pereții de sud, vest și est, la care se adaugă complementar *Pilda fecioarelor*. Mai apar scene izolate din ciclul *Maicii Domnului* și al copilăriei lui Iisus (*Vizitația*, *Fuga în Egipt*), alături de cîteva fapte și minuni (*Duminica samarinencii*, *Duminica orbului*).

Pe bolta *naosului*, scena centrală este înscrisă într-un cadru arhitectonic monumental, de factură barocă, realizat cu multă stîngăcie de zugravul localnic, căruia modelele folosite nu îi erau familiare.

Același motiv, derivat dintr-un ancadrament cu deschidere de traseu baroc, încadrează momentele *Patimilor*, separate prin coloane masive, al căror decor imită marmura. Astfel concepute, scenele par niște tablouri independente, juxtapuse, fără a mai forma împreună o compoziție de ansamblu.

Suprafața *tîmplei* este organizată în medalioane compuse din mici linii curbe, din repertoriul rococoului, în timp ce încercările de a reda adîncimea spațiului cu ajutorul perspectivei, sau gesturile grandilocvente ale personajelor monumentale sînt elemente derivate din limbajul barocului.

Pictura este executată într-o tempera grasă, dominată de un roșu permanent cu aspect strălucitor, care imită efectele picturii în ulei, prin modelarea tonului local. Lipsa de pricepere a zugravului în folosirea motivelor și modului de exprimare specific barocului atestă o dată în plus dificultatea asimilării unor modele stilistice fundamentale diferite de cele locale.

În ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, dar mai ales în primele decenii ale veacului al XIX-lea, unii meșteri zugravi practică o pictură compusă din elemente eteroclite, puternic marcată de influențele artei occidentale. Zugravii încep să piardă legătura cu tradiția, pe care nu mai știu să o continue în mod creator, dar nici nu reușesc să asimileze modelele noi pe care și le propun, rămânând la jumătatea drumului dintre vechi și nou. Ei nu ajung să elaboreze ansambluri artistice unitare, consecvent structurate, ci combină motive și principii de origini diferite, neintegrate în sinteze originale.

Principiile de organizare spațială sînt un compromis între tradiție și încercările de a crea iluzia perspectivei.

Motivele folosite aparțin cînd limbajului baroc, cînd celui neoclasic, cînd, uneori, repertoriului decorativ de tradiție postbrîncovenească, cu care zugravii localnici se familiarizează prin intermediul cărților bisericești ilustrate.

Alături de aceste motive împrumutate, continuă să-și facă loc în pictură elemente care ilustrează realități din mediul înconjurător, cu valoare documentară și pitorească.

Zugravii încearcă să-și realizeze lucrările în stil plastic, modelînd culoarea locală pentru a obține senzația de volum, ca în pictura în ulei. Gama cromatică se îmbogățește, folosindu-se culori vii, strălucitoare, adesea contrastante.

În ciuda caracterului eclectic al acestor ansambluri picturale, ele nu sînt total lipsite de farmecul unor neașteptate realizări artistice.

IOAN PLOHOD

O inscripție fragmentar păstrată pe peretele sudic al bisericii din Bîrsana, din 1806, ne vorbește despre existența unui anume Plohod din Dragomirești, care-și începe probabil acum activitatea artistică, alături de zugravul principal Hodor Toader din Vișeu-de-Mijloc. Colaborarea cu cel care a introdus pictura de factură barocă și rococo în bisericile Maramureșului nu va rămîne fără ecouri în opera lui Ioan Plohod. Dar în lucrările acestui zugrav localnic, executate în primele decenii ale veacului XIX, modelele baroce devin copii seci și corecte, supuse mai degrabă gustului neoclasic, decît exuberanței și dezinvolturii cu care acestea fuseseră tratate în opera lui Toader Hodor.

Activitatea din anii imediat următori colaborării cu Toader Hodor este punctată de cîteva știri documentare: în 1810, icoana de pe pristolul bisericii din Băcicoel este iscălită „Plohod Ion din Dragomirești”³⁰⁸, iar în 1817 iconostasul bisericii din Rona de Jos poartă semnătura lui „Ioan zugravu din Dragomirești”³⁰⁹.

Pictura murală a bisericii din Rozavlea, ca și iconostasul ei³¹⁰, care din punct de vedere stilistic aparțin lui Ioan Plohod, nu păstrează decât un fragment de inscripție în care este menționat un „zugrav din Dragomirești”³¹¹. Prin analogie cu tratarea „jertevnicului” din altar (1825)³¹² și a crucii candelabru (1826), putem atribui aceleași perioade și executarea picturii murale.

Tot pe baza unor similitudini stilistice considerăm că Ioan Plohod este autorul picturii bisericii din Șieu³¹³.

În sfârșit, în 1826, „Plohod Ioan, zugravu din Dragomirești” este menționat într-un pomelnic pentru vii al bisericii din Săcel, în legătură cu zugrăvirea altarului³¹⁴.

În *programul iconografic* al lucrărilor lui Ioan Plohod influențele picturilor catolice sînt mult mai marcante.

Centrul bolții naosului este dedicat reprezentării *Sfintei Treimi*, în redactare occidentală, iar cei patru evangheliști sînt plasați spre extremități; celelalte scene ale bolții ilustrează teme de ascensiune cu aluzie la „Apocalips”.

Programul altarului întărește această semnificație prin reprezentarea celor nouă cete ale ierarhiei cerești alături de îngeri care trimbează.

Pe pereții naosului reapare paralelismul frecvent în arta Contrareformei dintre „Vechiul Testament” și „Noul Testament”, subliniind armonia dintre cele două cărți ale „Sfintei Scripturi”: dacă „Noul Testament” este reprezentat, ca în toate celelalte biserici maramureșene, de ciclul *Patimilor*, redat cu o mare bogăție de detalii în toate episoadele, trebuie remarcat aici, ca o trăsătură proprie, amplasarea pe care o capătă scenele „Vechiului Testament”, figurate în număr egal cu cele ale *Patimilor*.

Registrul inferior al pereților naosului este dedicat unor pilde și minuni, incluse în ciclul Duminicilor dintre Paște și Rusalii.

În pronaos domină *Judecata de apoi* și temele auxiliare ei; peretele estic este de obicei închinat *Maicii Domnului* încadrată de prooroci.

Pe peretele exterior al bisericii din Rozavlea se conservă cîteva scene care nu par să aibă un program iconografic coerent.

În operele lui Ioan Plohod *compunerea scenelor în ansamblu* se face prin împărțirea rigidă a suprafeței de pictat în panouri de dimensiuni egale, inserate în registre suprapuse, strict delimitate de elemente arhitecturale (stilpi sau coloane) proiectate în spațiu. Folosirea acestora și a denticulilor din repertoriul artei clasice, ca și tratarea lor corectă și seacă, cu intenții monumentale, denotă deschiderea față de gustul și principiile de decor ale neoclasicismului; chiar elementele de decor baroc care mai subzistă sînt realizate schematic, iar celelalte motive decorative, geometrice sau vegetale, sînt tratate extrem de sumar. Scenele sînt mari și aerate, dar nu sînt gîndite în raport unele cu altele.

Personajele, puțin numeroase într-o scenă, sînt echilibrat dispuse în spațiu, cel mai des după scheme compoziționale simple, bazate pe simetrie. Zugravul încearcă uneori să sugereze adîncimea spațială cu ajutorul perspectivei.

Personajele au mișcări ce se vor firești, dar care oscilează între gesturi veridice, cotidiene, și mișcări grațioase, aproape de balet. Se simte încercarea de a sugera anatomia corpului omenesc viu, în mișcare, subliniat de drapajul faldurilor.

Realizate în stil plastic, veșmintele, adesea involburate după modele baroce, sînt un amestec de tradiție și elemente din realitatea înconjurătoare, nu lipsite de oarecare fast și pitoresc.

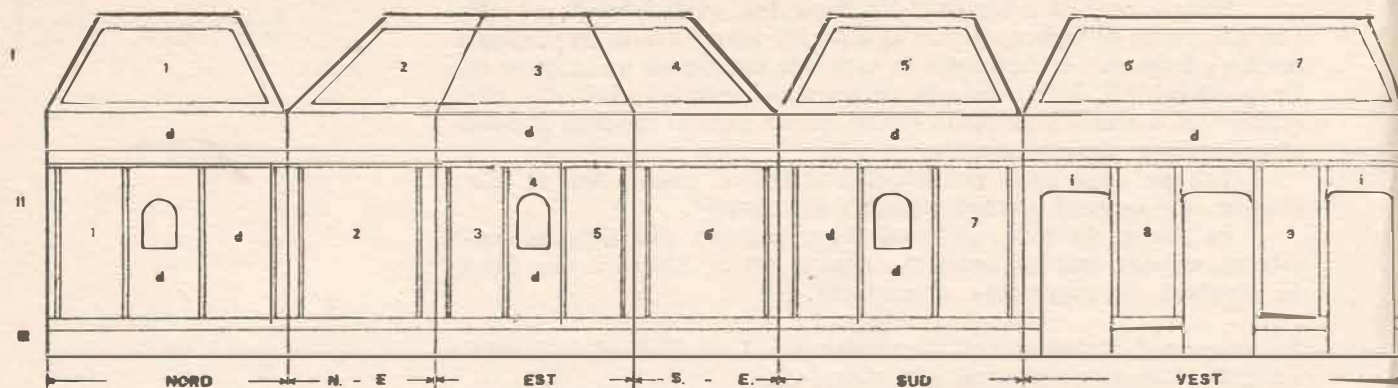


Fig. XXIII ROZAVLEA, ALTAR

I

1. Chemarea sf. Petru, 2. Isaac adus spre jertfă, 3. Cina cea de taină, 4. Învierea, 5. Schimbarea la față, 6. Jertfa lui Avel și Cain, 7. Cain îl ucide pe Avel.

II

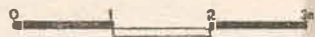
1. Sf. Ioan Botezătorul, 2. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, 3. Apostolul Pavel, 4. Iisus în potir, 5. Apostolul Petru, 6. Lapidarea sf. Ștefan, 7. Sf.

Grigore Dialogul, 8. Proorocul Aaron, 9. Proorocul Moise.

tavan = Înălțarea Maicii Domnului;

i = inscripție;

d = decor.



Figurile personajelor sînt tratate, de asemenea, într-un stil plastic. Se conturează rotunjimea obrazului cu umbră firească, dar trăsăturile rămîn stereotipe, lipsite de orice expresie.

Fundalul scenelor e în general un peisaj de coline domoale pe care se profilează în perspectivă arhitecturi de origini diverse.

Fig. XXIV ROZAVLEA, NAOS

I

1. Sf. Treime, 2. Arhanghel suflînd din trâmbiță, 3. Îngeri, 4. Evanghelistul Ioan, 5. Înălțarea sf. Ilie, 6. Evanghelistul Marcu, 7. Moise primind tablele legii, 8. Evanghelistul Ioan, 9. Scara lui Iacov, 10. Evanghelistul Matei.

II

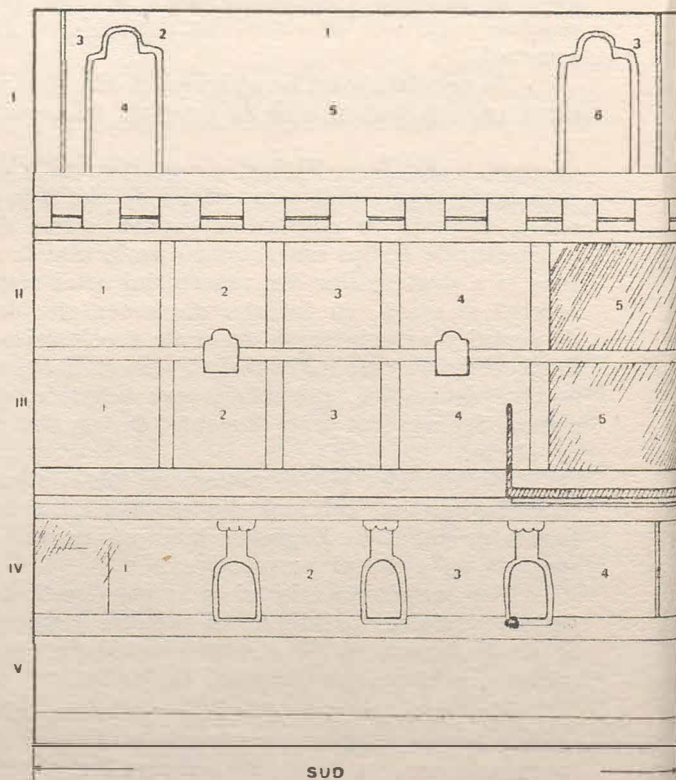
1. Ispita șarpelui, 2. Alungarea din rai, 3. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 4. Intrarea în corabia lui Noe, 5. Corabia pe ape, 6. Ieșirea din corabie, 7. Turnul Babel, 8. Filoxenia lui Avraam, 9. Lot cu fiicele sale, 10. Isaac îl binecuvîntează pe Iacov, 11. Moise copil găsit de fiica faraonului, 12. Moise vede rugul arzînd, 13. „Moise aruncînd toiagul său înaintea lui faraon s-au făcut șerpe”, 14. Moise și Aaron ridică șarpele de aramă în pustiu.

III

1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Sărutul lui Iuda, 4. Iisus la Ana, 5. Iisus la Caiafa, 6. Iisus la Pilat, 7. Schimbarea hainelor, 8. Încununarea cu spini, 9. Judecata arhierilor, 10. Drumul Crucii, 11. Punerea pe cruce, 12. Crucificarea, 13. Plîngerea, 14. Învierea.

IV

1. Sf. marele mucenic Teodor Tiron, 2. Duminică Tomei, 3. Duminică mironosițelor, 4. Duminică slăbănogului, 5. Duminică samarinencii, 6. Duminică orbului, 7. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 8. Pilda vameșului și fariseului, 9a. Plecarea fiului risipitor, 9b. Întoarcerea fiului risipitor, 10. Pilda bogatului nemilostiv și a săracului Lazăr, 11. Sf. Ioan cel Nou.



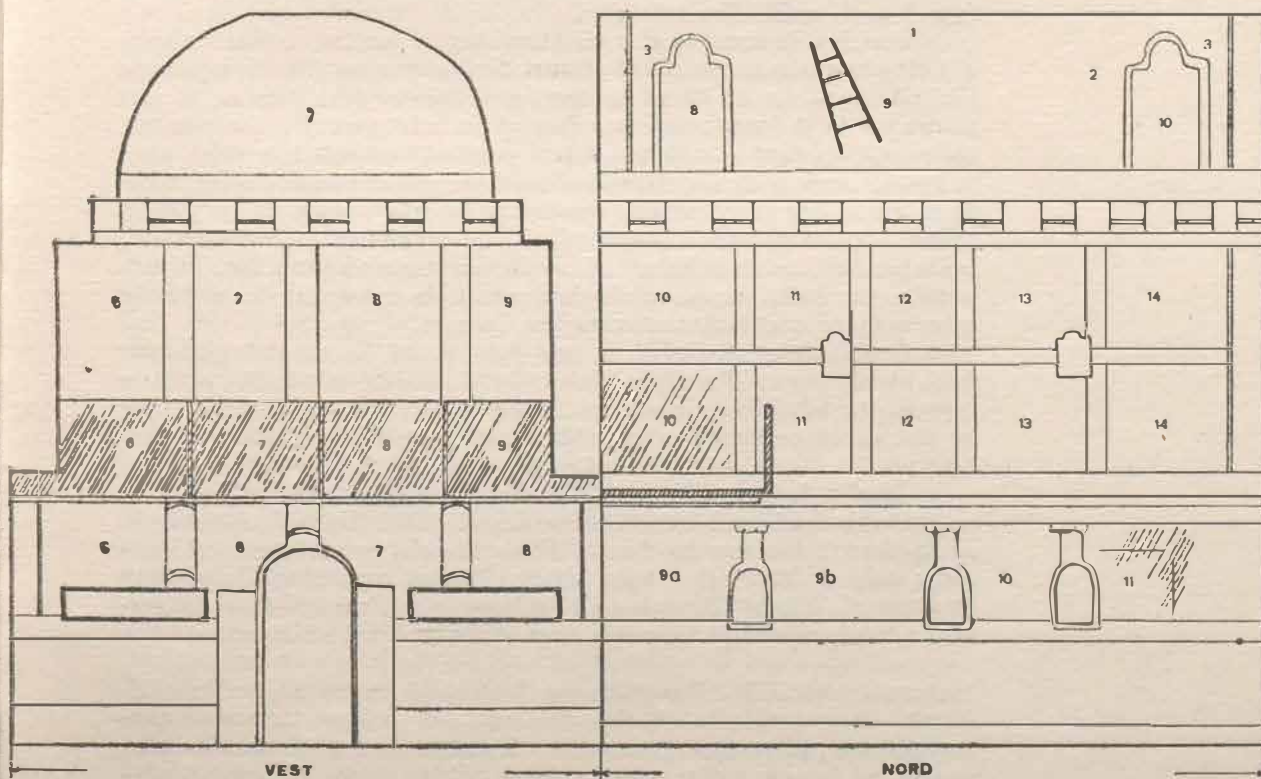
Gama cromatică utilizează culori vii, într-o tehnică mixtă de tempera grasă, cu aspect păstos și strălucitor.

Pictura naosului și pronaosului bisericii din **ROZAVLEA** este, probabil, opera lui Ioan Plohod „zugravu din Dragomirești“, realizată în jurul anului 1825³¹⁵.

Pe bolta naosului sînt figurate *Sfînta Treime* (în redactare occidentală) în centru, iar lateral, două teme de „ascensiune“: *Înălțarea sfîntului Ilie* și *Scara lui Iacov*; spre extreme sînt înfățișați cei patru evangheliști; în restul spațiului sînt amplasate *capele de îngeri și arhangheli trimbiînd*. Astfel conceput, ansamblul scenelor bolții pare o aluzie la „Parusie“ și la „Judecata de apoi“.

Pe pereții naosului sînt ilustrate, în registrele superioare, evenimente din „Vechiul Testament“ puse în paralel, într-un număr egal de scene cu episoadele *Patimilor*. Ciclul începe cu „Geneza“ și se continuă cu „cărțile lui Moise“, punctînd cîteva momente mai importante din istoria relației dintre poporul „ales“ și Dumnezeu: *Ispita șarpelui*, *Alungarea din rai*, *Adam sapă și Eva toarce*, apoi trei episoade din viața lui Noe, legate de potop³¹⁶ (*Noe cheamă păsările în corabie*, *Apele cresc* și, probabil, *Coborîrea din corabie*), *Turnul lui Babel*³¹⁷, *Filoxenia lui Abraam*, *Lot îmbătat de fiicele sale*³¹⁸, *Isaac binecuvîntîndu-l pe Iacov*³¹⁹ și, în sfîrșit, patru momente din viața lui Moise (*Moise prunc găsit de fata faraonului*³²⁰, *Moise vede rugul arzînd*³²¹, *Moise se duce la faraon*³²² și *Moise ridică șarpele de aramă*³²³).

În registrul următor sînt înfățișate în 14 episoade *Patimile lui Iisus* într-un ciclu care începe cu *Cina cea de taină* și se încheie cu *Învierea*, trecînd prin toate momentele judecăților. Sub influența iconografiei occidentale se situează atît redactările ce păstrează doar parțial legătura cu tradiția (de exemplu apostolul Petru, în *Spălarea picioarelor*, ridică mîinile în rugăciune, în locul gestului



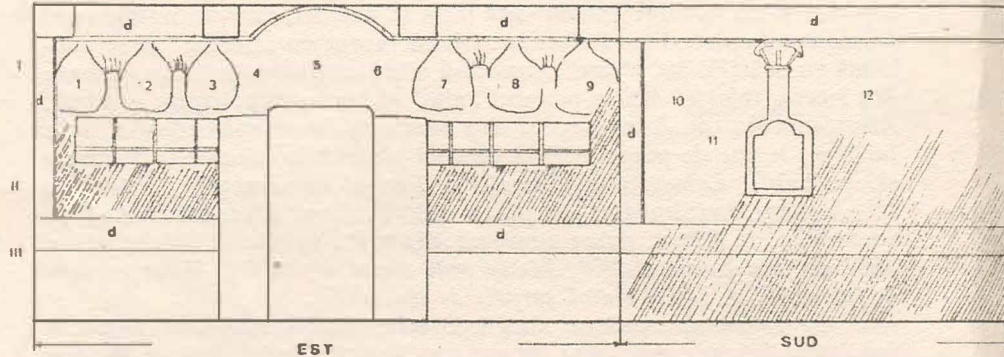
tradițional care indica dialogul cu Iisus), cît și realismul mișcărilor (semnificativă este în acest sens *Înviearea*, în redactare occidentală, cu Iisus ridicîndu-se cu un stîndard în mînă deasupra mormîntului păzit de soldații așezați în poziții deosebit de veridice).

Cel de-al treilea registru ilustrează două scene din ciclul de după înviere, pilde și minuni din viața lui Iisus, care se sărbătorește în duminicile dintre Paște și Rusalii: *Duminica Tomii*, a mironosițelor, a slăbănogului, a samarinencii, a orbului și *Duminica Vameșului și fariseului*.

Tot aici mai apar doi sfinți („Sfîntul marele mucenic Teodor Tiron” și „Sf. Ioan cel Nou”) și *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria*, ca un îndemn la dreapta credință tradițională.

Fig. XXV ROZAVLEA, PRONAOS

I
Judecata de apoi
1. „Ceata dreptilor”, 2. „Ceata sihaștrilor”, 3. „Ceata patriarhilor”, 4. „Ceata proorocilor”, 5. Fecioara Maria, 6. „Ceata mucenicilor”, 7. „Ceata împăraților”,



În *pronaos*, tema principală este *Judecata de apoi* care cuprinde toți pereții. În centrul ei, situat pe peretele vestic, apare Iisus cu Maica Domnului și Ioan Botezătorul în *Deisis*, încadrați de apostoli și de îngeri care suflă din trîmbețe.

Mai jos, la dreapta, sînt înfățișați îngeri purtînd suflete în brațe și *Cele patru vînturi ale lumii* alături de *Înviearea morților* în reprezentări circulare, iar la stînga începe *Focul iadului* (din care nu se mai păstrează decît inscripția „care face să nu aibă coconi”). Pe peretele sudic este ilustrat *Raiul* cu cei trei patriarhi cu sufletele celor aleși în brațe. Cetele celor drepti se desfășoară pe peretele estic, cuprinzînd-o în mijlocul lor și pe Maica Domnului („ceata dreptilor”, a „sihaștrilor”, „patriarhilor”, „proorocilor”, „mucenicilor”, „împăraților”, „călugărilor”, „călugărițelor” și „muierilor mucenicilor”). Pe peretele nordic este înfățișat numai Moise, urmat de evrei, iar în registrele inferioare se continuă reprezentarea iadului.

Asociindu-se *Judecării de apoi* prin sensul lor eshatologic, apar încă două teme: *Parabola fecioarelor* încheiată simbolic printr-o reprezentare a lui Iisus de mînă cu „biserica-mireasă” și *Lupta lui Nestor cu Lie*, scenă ce capătă aici evidente atribute localizatoare prin investirea lui Lie cu un tipic costum de husar.

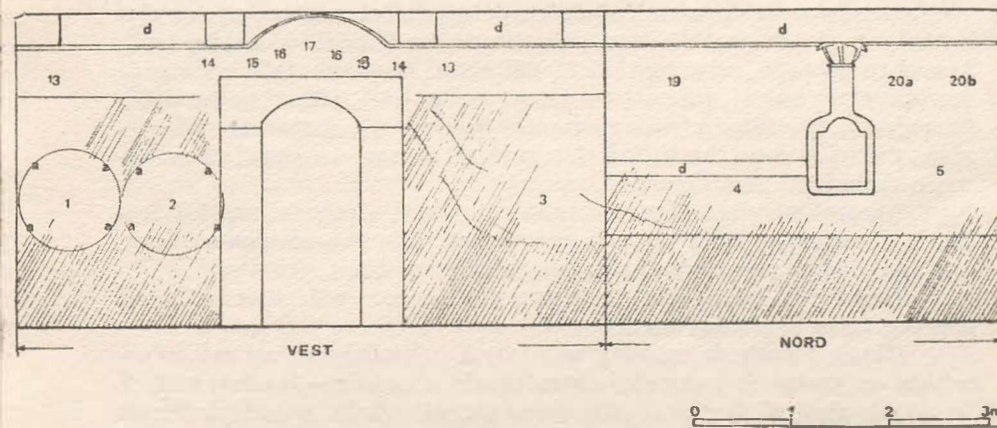
În sfîrșit, în exteriorul bisericii, pe peretele vestic adăpostit de un pridvor, se păstrează cîteva scene din viața lui Iisus (*Iisus în templu cu înțelepții*, *Înviearea lui Lazăr*, *Pilda bunului samarinean* și *Vînderea unui îndrăcit*) și a unor sfinți (*Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul*, *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul*, *Sfîntul Simeon Stîlpnicul*) a căror repartiție în spațiu pare să fie cu totul arbitrară.

Pictura bisericii din Rozavlea ne întîmpină cu un ansamblu echilibrat, de natură clasică, în care puținele scheme baroce pe care le întîlnim par realizate cu șablonul, foarte corect și sec. Acestea se rezumă la cele patru ancadramente arhitectonice (în care se pla-

sează pe boltă evangheliștii), care au deasupra o mică inscripție încadrată de un medalion baroc de traseu curb discontinuu, de tipul celor întâlnite la Bîrsana. Dar tot ceea ce la Bîrsana era tratat liber în compoziții baroce, devine aici schemă rigidă; compoziția de ansamblu se bazează pe linii drepte, perpendiculare, de sub a căror dominație scapă relativ puține elemente.

Suprafața de pictat este împărțită în panouri de dimensiuni egale, strict delimitate de coloane proiectate în perspectivă.

Numai scenele de pe boltă se desfășoară liber, dar în același timp fără să folosească scheme compoziționale îndrăznețe. De exemplu *Înălțarea sfântului Ilie*, care la Bîrsana era construită pe diagonală, aici se desfășoară aproape pe orizontală, mișcarea de „înălțare” fiind abia schițată.



8. „Ceata călugărilor”, 9. „Ceata muerilor mucenitelor”, 10. Lupta lui Nestor cu Iie păgînul, 11. Sf. Dimitrie în binecuvîntează pe Nestor, 12. Cei trei patriarhi în rai, 13. Apostoli, 14. Înger trimbiînd, 15, 17, 18. Deisis, 16. Înger, 19. Proorocul Moise și ceata evreilor, 20. Pilda celor zece fecioare, a. Fecioarele înțelepte, b. Iisus cu biserică-mîrcasă.

II

1.(a) Cele patru vînturi distrugătoare din Apocalips, 2. Învierea morților (a. Înger trimbiînd), 3-4. Focul iadului, 5. Fecioarele nebune.

III = draperie;

d = decor.

Partea superioară a pereților e decorată cu denticuli în *trompe-l'oeil*, de gust neoclasic, iar benzile despărțitoare dintre registre sînt ornamentate cu o panglică în zigzag și cu un subțiratic motiv vegetal sinuos, alături de care apare motivul nervurilor concentrice.

Compozițiile scenelor sînt simple, bazate pe simetrie, rareori pe încercarea de a reprezenta spațiul în perspectivă.

În *Crucificarea* personajele își grupează firesc gesturile față de crucea mediană, în jurul căreia se aranjează planurile ușor înclinate spre interior. Siluetele masive, drapate moderat, sînt uneori animate de notații grafice: o pelerină cu conturul agitat subliniat de mici puncte albe vibrează compoziția; în *Punerea pe cruce*, siluetele grațioase ale soldaților așezați în poziții complicate sînt scoase în evidență prin linii albe și puncte decorative. Contrastul între tratarea plastică a volumului corpului și stilul grafic aplicat unor piese de îmbrăcăminte înviorează sobrietatea scenelor.

Personajele izolate și decupate în spațiu sînt tratate în stil plastic. Volumul rezultă din ușoara modelare a culorii locale prin diluție și saturație, cu umbre într-un ton mai închis.

Pozițiile personajelor oscilează între gesturi veridice (cum este, de exemplu, reprezentat soldatul din *Învierea lui Iisus*, sau Iacov, care, culcat pe spate și sprijinit într-un cot, privește la scară) și mișcări grațioase de balet, derivate din gustul baroc pentru artificial (Adam săpînd, își sprijină elegant piciorul pe sapă, întorcîndu-și capul în sens opus mișcării).

Costumele sînt și ele un amestec fantezist de elemente tradiționale și piese de epocă. Astfel *Samarineanca la fîntînă* este îmbrăcată în cămașă albă, largă, un șal verde înnodat în față, fustă roșie creată, și șorț albastru; la gît poartă mai multe șiruri de mărgelile roșii, iar pe cap o coroană cu calota închisă, pusă peste un vîl lung pînă la umeri.

„Fecioarele înțelepte“ au veșminte similare, care le conferă o notă de somptuozitate.

Dintre personajele masculine „negative“, soldații poartă costume derivate din uniforma husarilor: tunică, pantaloni strâmți cu vipușcă, cizme înalte și căciulă cu vârful întors înăuntru (de exemplu veșmintul lui Lie). În general, acoperitorile de cap sînt variate: căciuli și pălării, unele cu bordură de blană, altele inspirate din bicornul de modă apuseană, sau pur și simplu fanteziste.

Figurile au o tipologie caracteristică, dar sînt lipsite de expresivitate: capul rotund, fruntea bombată și sprincene conturate prin două linii negre, ochii mici și rotunzi desenați cu migală, nasul, văzut de jos, cu nările marcate, gura zimbitoare, cu buze subțiri, iar bărbia rotunjită.

Scenele se desfășoară fie într-un peisaj de coline domoale, cu orizontul jos și perspectivă montană, fie pe un fundal de arhitectură, uneori cu accente „renascentiste“ (arhitecturi monumentale, cu arcade semicirculare adînci, proporționate cu personajele), alteori cu un decor scenografic, format dintr-o aglomerare de elemente disparate și fanteziste, ziduri și construcții fără stil, prismatice sau circulare, cu nune-roase deschideri semicirculare, opace).

Ansamblul picturilor se armonizează mai ales prin rapelul cromatic al culorilor folosite (roșu permanent, albastru ceruleum, verde smaragd, alb și negru) și al semitonurilor (ocru-brun, gri și roz).

Zugravul a lucrat într-o tempera grasă care a conferit culorilor un aspect păstos și strălucitor.

Dintre piesele de mobilier se remarcă pristolul realizat în conformitate cu cerințele barocului intrat în faza rococo — același stil ca în cazul picturii bisericii din Bîrsana. Marginile pristolului sînt formate din C-uri cu capetele mult întoarse înăuntru, decorate cu șiruri de frunze și fructe (mere, pere, struguri) ca în tradiționalele „cornuri ale abundenței“, atît de dragi barocului. Cele patru sfeșnice sînt construite după același sistem care combină curbele alternate convexe-concav cu elemente vegetale stilizate.

Pictura murală și piesele de mobilier sînt aici dovada unui coerent ansamblu baroc care folosește un repertoriu decorativ unitar.

Asemănător stilistic, dar și iconografic cu picturile din Rozavlea, ansamblul mural al bisericii din ȘIEU³²⁴ poate fi atribuit tot lui Ioan Plohod.

Pe *bolla naosului*, în centru, este reprezentată *Sfînta Treime* (în redactare occidentală), încadrată de evangheliști, capete de îngeri și îngeri trimbițînd. Aluziile apocaliptice enunțate simbolic pe bolta bisericii din Rozavlea devin aici explicite prin asocierea a trei teme: *Înălțarea sfîntului Ilie*, *Scara lui Iacov* și „*Hiara ce cu șapte capete care au văzut Ioan în vis în ostrovu Padmos, caută la Apocalips*“³²⁵. Trimiterea la „*Apocalips*“ este directă și poate fi relaționată cu reprezentările din altar, unde este înfățișată și ierarhia cerească, și din pronaos, în care tema dominantă este *Judecata de apoi*.

Pe *tabanul altarului* apare *Sfîntul Duh-porumbel*, iar în registrul superior al pereților, *îngeri trimbițînd* (ca o chemare la judecată); în extreme sînt ilustrate două scene de împărtășire (*sfîntul Onufrie* și *sfîntul Zosima*).

În registrul următor se înșiruie „*cetele îngerești*“ (*Scaunele*, *Domniile*, *Începătoriile*, *Stăpînirile*, *Puterile*, *Heruvimii*, *Serafimii*, *Arhanghelii* și *Îngerii*) purtînd globuri cu inscripții de gloriificare a dumnezeirii: „*sfînt, sfînt, sfînt*“ și săbii rîdicate amenințător.

Registrul inferior prezintă teme obișnuite pentru altar: *Isus-Vișă-de-vie*, *sfînți ierarhi* (cei trei sfînți autori ai liturghiei *Vasile cel Mare*, *Ioan Gură de Aur* și *Grigore Teologul*, *sfînții Teodosie* și *Anton*)



Ioan Plohod, Lie păgînul în costum de husar, detaliu din pictura bisericii Rozavlea, cca 1825.

și *Melchisedec*, regele-preot din „Vechiul Testament”; mai apare și imaginea *Mandylionului* purtat de îngeri alături de care e înfățișat momentul premergător patimilor în care „se arată ingerul Domnului”.

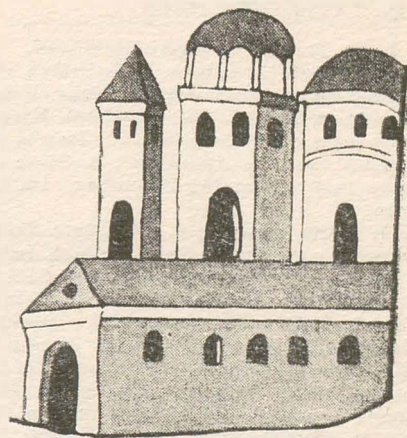
Pe perețele vestic sînt pictate scene din „Vechiul Testament”: „Cînd au trimis Moise iscoade pe pămîntul făgăduinței” (doi oameni întorși din ținuturile „unde curge lapte și miere” poartă o viță-de-vie cu struguri pe o prăjină³²⁶), alături de *Moise cu tablele legii*, *Aaron* în veșminte de mare preot³²⁷ și *Întoarcerea chivotului legii*³²⁸.

Aceste „figuri” din „Vechiul Testament” prevestesc realitățile din „Noul Testament”. Se pune accentul pe proorociile cărora Moise le-a pus bazele, în legătură cu „pămîntul făgăduinței”, ca viitor „Ierusalim ceresc”, din care este adus „ciorchinele de struguri”, simbol al jertfei de sînge a lui Iisus. De aceea, în continuarea „reprezentanților legii” din „Vechiul Testament”, *Melchisedec*, *Moise* și *Aaron*, este înfățișat *Apostolul Petru*, întemeietorul noii biserici.

Pe pereții naosului, în registrele superioare reapare paralelismul dintre temele din „Vechiul Testament” (în special din „Geneză”) și din „Noul Testament” (ciclul *Patimilor*) într-un număr aproape egal de scene. Istoria se desfășoară în ordine cronologică cuprinzînd pereții de sud, vest și nord: *Adam și Eva în rai*, *Alungarea din rai*, *Adam sapă și Eva toarce*, *Jertfa lui Cain și Abel*, *Cain îl ucide pe Abel*, *Arca lui Noe* (în două episoade)³²⁹, *Turnul lui Babel* și, în sfîrșit, *Șarpele de aramă ridicat de Moise în pustie*³³⁰. Și aici sînt accentuate momentele în care voința divină intervine direct în destinul omenirii.

Registrul următor ilustrează *Patimile* în 12 episoade: de la *Cina cea de taină* se trece direct la *Prinderea lui Iisus*, apoi la *Judecăți*: *Iisus la Ana și Batjocorirea*, *Iisus la Caiafa*, *Încoronarea cu spini*, *De la Caiafa la Pilat* și *Pilat se spală pe mîini*, intercalînd înainte de *Crucificare* scena în care *Iuda se spinzură*; urmează *Plîngerea* și *Învierea* (aceasta din urmă în redactare occidentală).

Registrul inferior cuprinde secvența din ciclul de după *Înviere*, pilde și minuni din viața lui Iisus sărbătorite în duminicile dintre Paște și Rusalii: *Duminica Tomii*, a mironosițelor, a slăbănogului, a samarinencii și a orbului, printre care se intercalează pildele *Fiul risipitor*, *Vameșul* și *fariseul* și *Bogatul nemilostiv*.



Ioan Plohod, arhitectură, detaliu din pictura bisericii Rozanlca, cca 1825.

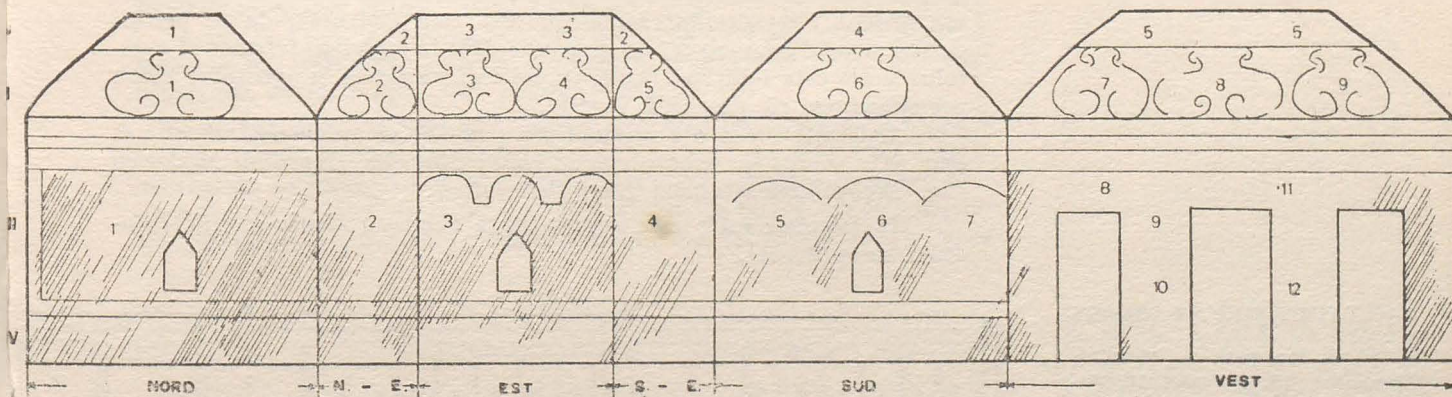


Fig. XXVI ȘIEU, ALTAR

I
1. Sf. Onufrie împărtășit de inger, 2. Inger, 3. Arhanghel trimbișînd, 4. Sf. Pahomie împărtășit de inger, 5. Arhanghel trimbișînd.

II
1. Scaunele, 2. Domniile, 3. Începătoriile, 4. Stăpînirile, 5. Puterile, 6.

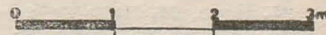
Heruvimii, 7. Serafimii, 8. Arhanghelii, 9. Îngerii.

III

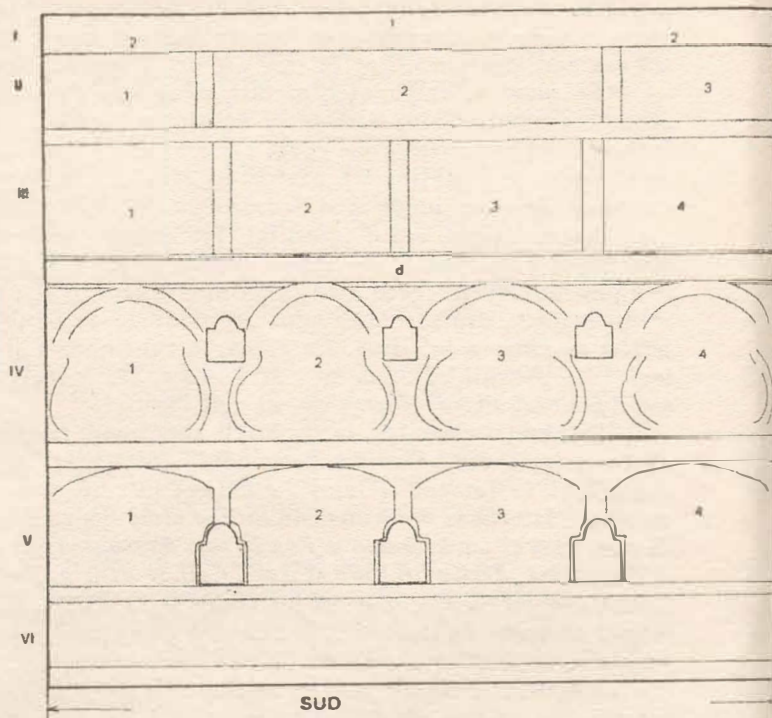
1. Iisus-Viță-de-Vie, 2. Mandylion, 3. Zaharia vestit de inger(?), 4. Sfinții trei ierarhi, 5. Sf. Teodosie, 6. Sf. Anton, 7. Sf. Ierarh, 8. Ciorchinele de struguri din pămîntul făgăduinței, 9. Moise cu

tablele legii, 10. Aaron mare preot, 11. Întoarcerea chivotului legii, 12. Apostolul Petru.

IV = draperie;
tavan = Sf. Duh-porumbel.



I 1. Sf. Treime, 2. Îngeri trîmbișînd.
 II 1. Evanghelistul Ioan, 2. Înălțarea sîntului Ilie.
 3. Evanghelistul Matei, 4. Moise cu tablele legii?, 5. Neidentificat, 6. Evanghelistul Marcu, 7. „Hîara ce cu șapte capete care au văzut Ioan în vis în ostroyu Padnos, caută la Apocalips”, 8. Scara lui Iacov, 9. Iacov înălță altar lui Dumnezeu, 10. Evanghelistul Luca.
 III 1. Ispita șarpelui, 2. Alungarea din rai, 3. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 4. Jertfa lui Cain și Avel, 5. Cain îl ucide pe Avel, 6. Cain fuge din fața Domnului, 7. Lameh îl ucide pe Cain, 8. Arca lui Noe, 9. Ieșirea din corabie, 10. Turnul Babel, 11. Moise ridică un șarpe de aramă în pustiu.
 IV 1. Cina cea de taină, 2. Prinderea lui Iisus, 3. Iisus la Ana, unde „fu bătut cu palma pe obraz”, 4. De la Ana la Caiafa, 5. Încununarea cu spini, 6. De la Caiafa la Pilat (care se spală pe mîini), 7. De la Pilat la Irod și Schimbarea hainelor, 8. Iuda aruncă arginții și se spînzură, 9. Drumul crucii, 10. Crucificarea, 11. Pîngerea, 12. Învierea.
 V 1. Duminica Tomei, 2. Duminica mironosițelor, 3. Duminica slăbănogului, 4. Duminica samarinencii, 5. Duminica orbului, 6. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 7. Pilda vameșului și fariseului, 8. Întoarcerea fiului risipitor, 9. Martiriul apostolului Pavel, 10. Apostolul Petru eliberat din închisoare de înger, 11. Lapidarea arhidiaconului Ștefan, 12. Pilda bogatului și a săracului Lazăr.
 VI = draperie; d = decor; i = inscripție.



Tot în acest registru sînt reprezentate și episoadele din viețile unor sfinți: *Lapidarea sîntului Ștefan*, întiul martir al creștinătății, alături de *Martiriul apostolului Pavel*, *Eliberarea apostolului Petru* și *Viziunea sîntului Petru din Alexandria*.

În pronaos, tema principală este *Judecata de apoi* care cuprinde pereții de vest, sud și nord. Centrul compoziției se află pe peretele vestic cu Iisus încadrat de Maica Domnului și Ioan Botezătorul în *Deisis*, între arhangheli trîmbișînd și apostoli³³¹; la dreapta se află îngeri care conduc suflete și *Cele patru vînturi* apocaliptice, iar la stînga, era probabil reprezentat iadul (pictura este distrusă); de pe pereții de sud și nord converg cetele spre judecată; în registrul inferior al peretelui sudic este înfățișat raiul, cu cei trei patriarhi și apostolul Petru pregătindu-se să deschidă porțile.

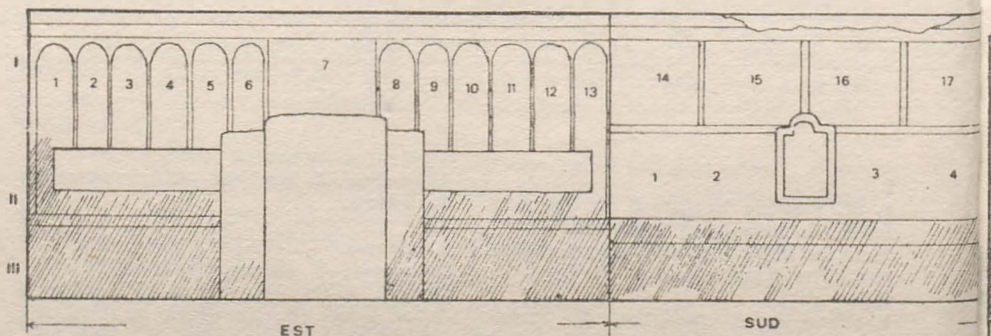
Celelalte scene ale picturii din pronaos se asociază *Judecării de apoi* prin sensul lor eshatologic: *Pilda fecioarelor*, *Lupta lui Nestor cu Lie*, *Decapitarea sîntului Ioan Botezătorul*.

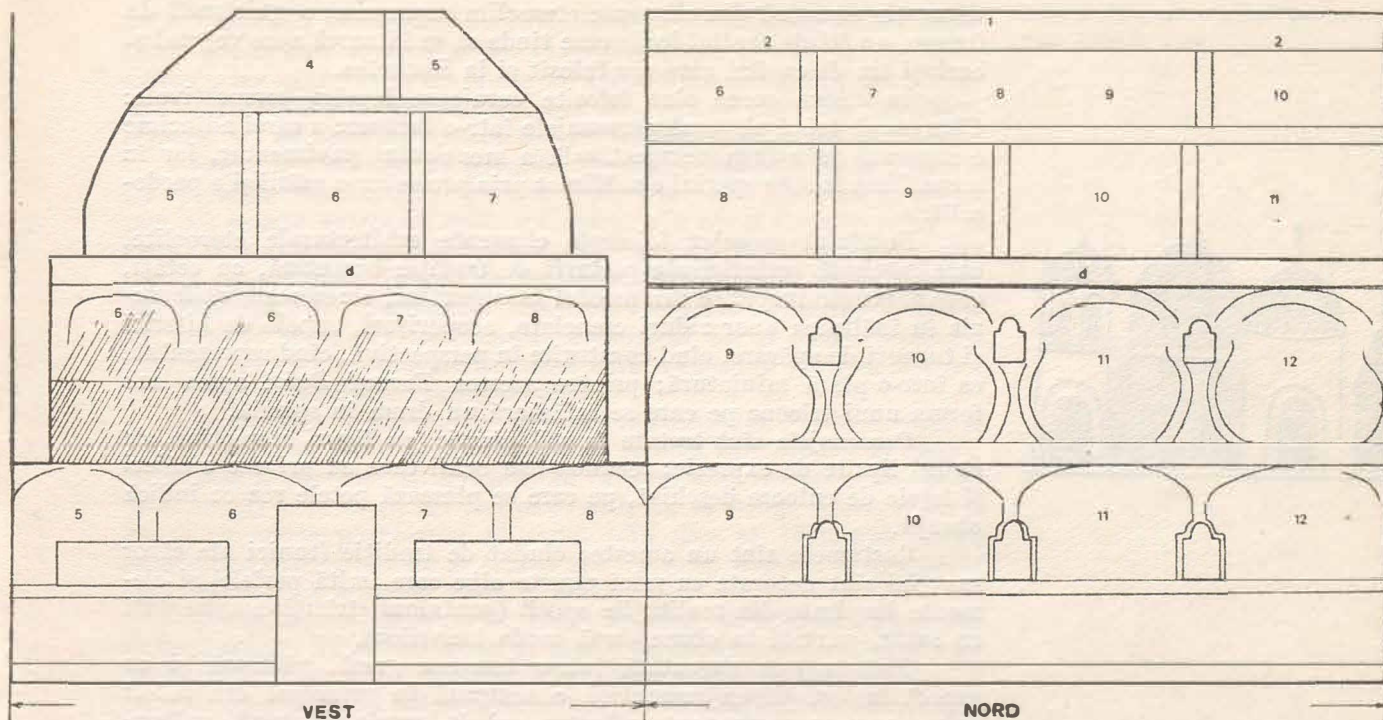
Pe peretele estic este reprezentată *Fecioara Maria orantă*, încadrată de prooroci.

Fig. XXVIII ȘIEU, PRONAOS

I 1—6 și 8—13. Prooroci, 7. Maica Domnului, 14. Călugări, 15. Mucenici, 16. Împărați, 17. Patriarhi, 18. Apostoli, 19. Înger trîmbișînd, 20, 22, 23. *Deisis*, 21. Înger, 24. Moise cu evreii(?), 25. Sihaștri, 26. Drepți, 27. Sfințe femei.

II 1. *Lupta lui Nestor cu Lie*, 2. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, 3. Sf. Petru conduce un grup de sfinți către rai, 4. Cei trei pa-

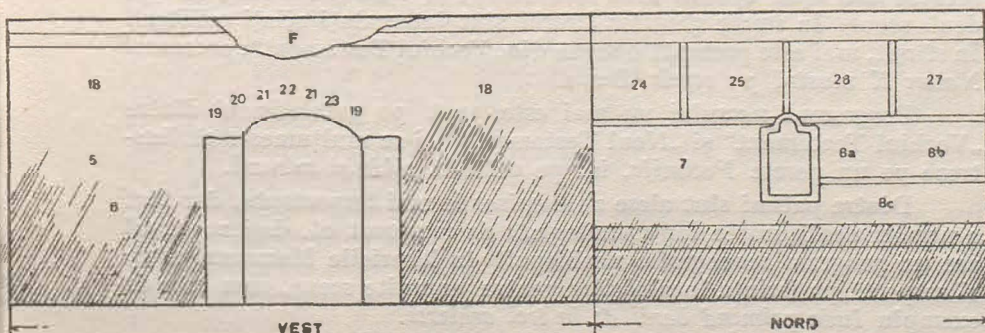
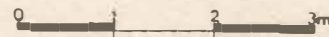




În pictura bisericii din Șieu recunoaștem același tip de ansamblu echilibrat, cu elemente baroce izolate. Scenele bolții sînt împărțite prin stilpi corect proiectați în perspectivă. *Înălțarea sîntului Ilie* se aseamănă cu cea de la Rozavlea, dar aici personajele de mici dimensiuni par și mai pierdute în spațiul sugerat printr-un peisaj schematic, reprezentat doar prin linia ondulată a orizontului, cîțiva copaci și un castel. Cei patru evangheliști, așezați pe piese de mobilier baroce, sînt cuprinși între stilpi surmontați de o arhitravă văzută în perspectivă; deasupra acestui ancadrament este desenat un vrej sinuos, care înconjoară un medalion baroc.

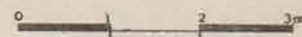
În altar apar medalioane rococo, asemănătoare celor de la Bîrsana, compuse din linii curbe convexe și concave, realizate însă aici mult mai schematic decît în opera lui Toader Hodor.

În registrul superior al pereților naosului imaginile sînt dispuse în funcție de așezarea ferestrelor care intră în compoziția unor bogate ornamente formate din alăturarea unor motive vegetale sinuoase și a unor ciudate capitelluri de îndepărtată origine corintică. La fel, în partea inferioară a pereților se desfășoară în jurul ferestrelor o fabuloasă



triarhi în rai, 5. Îngeri cu grupuri de suflători, 6. Cei patru îngeri suflînd din trimbițe la Apocalips, 7. Decapitarea sf. Ioan Botezătorul, 8. Pilda celor zece fecloare, a. Fecloarele înțelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă, c. Fecloarele nebune.

III = draperie;
F = fragment dintr-un strat anterior de pictură — „Cina cea de taină”.



decorație compusă din elemente eteroclite suprapuse: o ghirlandă de frunze, un fel de capitel ionic care tinde să se întoarcă spre vegetal și același tip de capitel care era folosit și la Rozavlea.

În câteva scene sînt folosite curajoase lansări perspectivele: *Cina cea de taină* plasează personajele într-o încăpăre a cărei adîncime e sugerată prin fuga perspectivală a mozaicului pavimentar, iar în scena *Iisus la Ana* spațiul e subliniat prin proiectarea scării și a pardoselii.

Fundalul scenelor folosește elemente arhitecturale eteroclite, care combină amintiri ale picturii de tradiție bizantină, cu cetăți, case și palate inspirate din mediul înconjurător, amestecate cu fantezie în înălțarea unor ziduri crenelate, acoperișuri, cupole de biserici și turnuri de apărare, cînd construite în perspectivă, cînd reprezentate ca într-o plată miniatură; printre acestea *Turnul Babel* apare sub forma unui triconc pe care se înfășoară un drum în spirală.

Personajele sînt tratate în stil plastic, cu figuri stereotipe, de obicei lipsite de expresie; recunoaștem ochii care nu privesc nicăieri și fețele de culoare deschisă, pe care se plasează petele roz ce indică obraji.

Costumele sînt un amestec ciudat de tradiție (tunici ale căror margini sînt decorate cu mici puncte albe care imită perlele) și elemente inspirate din realitățile epocii (pantaloni strîmți ornamentați cu sutaș, purtați în cizme după moda husarilor).

Pictura este executată într-o tempera grasă, păstoasă și cu aspect lucios. Gama cromatică e compusă în principal din culori primare: roșu permanent, albastru cobalt, verde smaragd, galben-crom, alb și negru; mai sînt folosite un ocru-roz și un brun.

În pictura lui Ioan Plohod elementele tradiționale pierd terenul în fața influenței masive a barocului și neoclasicismului, cărora li se alătură creșterea ponderii elementelor din iconografia Contrareformei.

ANONIMI

Decorul mural al bisericii din BORȘA, datînd din 1775³³², este opera unui zugrav³³³ ale cărui lucrări au puține legături cu tradiția din zona Maramureșului istoric.

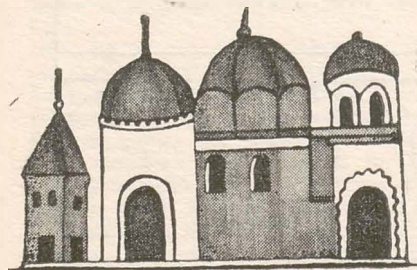
Chiar programul iconografic este diferit de al celorlalte picturi maramureșene.

Pe *bolta naosului* sînt înfățișate *Sf. Treime* (în redactare occidentală), *Înălțarea Fecioarei* și *Cei patru evangheliști*, restul spațiului fiind acoperit cu o mulțime de îngeri așezați pe nori.

În *altar* sînt scene dispartate, dintre care numai unele specifice acestei încăperi: *Iisus-Viță-de-Vie*, *Iisus în potir*, *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* (teme euharistice) și *Buna Vestire*; pe lîngă acestea mai apar *Sfîntul Ioan Botezătorul* și *Sfîntul Nicolae*, în cîte două scene. În *teoria sfinților ierarhi* sînt intercalați sfinți militari. În sfîrșit, mai este prezentă o scenă din „Vechiul Testament”: *proorocul Natan îl mustră pe regele David*.

Programul *naosului* nu mai este axat pe paralelismul dintre „Vechiul Testament” și „Noul Testament”, ci se mulțumește să ilustreze pe un perete *Patimile*, iar pe celălalt *pilde și minuni*.

Dintre *patimi* sînt alese zece episoade mai importante, dar fără a urmări desfășurarea lor cronologică; de remarcat că, deși zugravul are un program iconografic neobișnuit în bisericile Maramureșului, el respectă preferința localnicilor pentru anumite scene, cum este de exemplu *Iuda primind banii de la trei arhierei*.



Timpanul peretelui vestic înfățișează în centru pe *Maica Domnului protectoare* încadrată de *Înălțarea sfântului Ilie* și un *Sfânt stâlpnic*, iar în registrul următor, două teme din ciclul marilor sărbători — *Învierea lui Lazăr* și *Învierea lui Iisus* — între care se intercalează *Sf. Eustațiu* cu cerbul ce poartă crucea între coarne³³⁴.

Registrul inferior al pereților naosului cuprinde scene diverse. Pe peretele vestic sînt pictate episoade din „Geneză”, dintre care nu se mai păstrează decît *Alungarea din rai* și *Cain îl ucide pe Abel*. Într-o înșiruire arbitrară apar personaje izolate și scene din viețile unor sfinți: *Convertirea lui Saul*, *Sf. Gheorghe*, *Sf. Roman* și *Sf. Macarie*, *Sf. Paraschiva*, *Ducerea moaștelor sfântului Nicolae*, *Sf. Onufrie* și *Maria Egipteanca*, *Sacrificiul lui Avraam*, *Viziunea sfântului Petru din Alexandria* (temă care reapare în naos ca îndemn la păstrarea credinței tradiționale).

În pronaos, *Judecata de apoi* se desfășoară pe perețele estic și are în centru pe Iisus, *Maica Domnului* și *Ioan Botezătorul* în *Deisis*, între îngeri, prooroci și apostoli; la dreapta sînt reprezentate cetele celor drepti și raiul cu cei trei patriarhi, iar la stînga Adam și Eva, Moise cu cetele păcătoșilor și iadul (din care se păstrează cîteva păcate nominalizate, cum ar fi „cei ce beau și se veselesc și de moarte nu gîndesc dară moartea peste ei stă”)³³⁵.

De asemenea, apar două scene cu sens eshatologic frecvente în Maramureș: *Pilda fecioarelor* și *Lupta lui Nestor cu Lie*. Alături de diferite momente din viața lui Iisus (*Iisus ispitit de diavol*, *Iisus și fariseii*, *Iisus acasă la Simon*, *Intrarea în Ierusalim*, *Vindecarea orbului*, *Samarineanca la fîntînă*, *Pilda bogatului care strînge averi pe pămînt*), mai sînt înfățișate *Lapidarea sfântului Ștefan* și *Lupta lui David cu Goliat*.

Putem spune că pictura bisericii din Borșa are un program iconografic care nu este coerent în toate articulațiile sale și diferă principal de cel devenit tradițional în bisericile maramureșene, nepăsînd din acesta decît preferința pentru anumite scene.

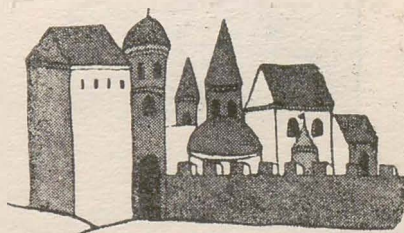
În ceea ce privește *structura compozițională*, nu se observă nici o preocupare pentru unitatea ansamblului. Dacă pictura de pe boltă se desfășoară liber, într-o dezlănțuire de linii curbe fragmentate, în a căror exuberanță decorativă se pierde orice intenție de organizare, în schimb scenele de pe pereți sînt închise în panouri mari, dreptunghiulare, concepute izolat și apoi juxtapuse; între registre se află inscripțiile cu denumirea temei, încadrate la rîndul lor în cartușe rigide. Scenele sînt despărțite prin simple chenare albe sau prin coloane redată în perspectivă, pe care se înfășoară vrejuri; din loc în loc apar fișii late decorate cu plante agățătoare și porumbei.

Nu există o preocupare deosebită nici pentru compoziția scenelor. Personajele, disproportionat de mari față de dimensiunile cadrului, au atitudini ce se vor firești și dezinvolve, dar care rămîn de cele mai multe ori stingace, dovedind că, în ciuda veleităților sale, zugravul nu stăpînea anatomia corpului în mișcare și nici distribuirea corectă a cutelor veșmintelor.

Costumele cuprind și aici un amestec de elemente tradiționale (chiton și himation pentru sfinți) și ecouri ale modei vremii (de exemplu îmbrăcămintea bogată a „samarinencei” și coafura ei elegantă, cu bucle și coc la spate, sau hainele de tipul celor purtate de rabinii din Maramureș și din Galiția³³⁶, ale celor trei bărbați cărora Iuda îl vinde pe Iisus).

Figurile personajelor, în ciuda încercării de modelaj în stil plastic, rămîn stereotipe. Obrazul se rotunjește cu umbră firească, fruntea e largă, ochii corect desenați, dar mici și inexpressivi, nasul e redat în volum, iar gura cu buze subțiri; chipurile astfel construite sînt zîmbitoare, dar placide.

Ioan Plohod, arhitecturi, detaliu din pictura bisericii Șieu.





Chenar cu motiv decorativ vegetal și avimorf din pictura bisericii Borșa, 1775.

Fundalul scenelor cuprinde indicații sumare de peisaj (cîteva linii curbe care sugerează colinele) și arhitecturi prismatice, simple dar greoaie, lipsite de stil, dar corect reprezentate în perspectivă, cu delimitări nete între zonele de umbră și lumină.

Gama cromatică folosește culori vii și contrastante: roșu, albastru, galben, dar și alb, negru și gri.

În tot acest ansamblu nesugestiv și confuz se detașează cîteva reușite imagini: *Alungarea din rai* în care gesturile personajelor se completează reciproc, sau scena în care Cain este surprins în plină mișcare, cu corpul încordat, gata să lovească, sau în sfîrșit, una dintre „fecioarele nebune”, așezată turcește, cu o mîină căzută moale în poală și cu cealaltă sprijinindu-și capul înclinat trist, cu privirea pierdută în gol.

La o dată ulterioară (1800), tîmpla și extremitatea estică a bolții au fost acoperite cu bucăți de pînză peste care s-a cașerat hirtie și s-a pictat, în culori strălucitoare, poate chiar în ulei, pentru a acoperi acele zone ale picturii din 1775 afectate de un incendiu.

Sînt reluate probabil temele distruse și în oarecare măsură și compozițiile scenelor anterioare (de exemplu medalioanele în formă de inimă în care sînt înscrise profeții pe tîmplă, dar cu decorul vegetal realizat grosolan; deși se accentuează încercările de modelaj în stil plastic, devine mai evidentă necunoștința zugravului. Totuși nu lipsită de un oarecare farmec este scena *Crucificarea*, cu drapajele involburate baroc, în timp ce corpurile păstrează o rigiditate stranie. Această refacere pare să fie opera unui localnic care a interpretat în felul său modelele baroce, pe care le-a reluat numai pentru valoarea lor decorativă.

Rămînînd relativ izolată în ansamblul picturii tradiționale maramureșene, decorația murală de la Borșa se încadrează în schimb, prin datele sale iconografice și stilistice, în curentul general al evoluției artistice de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea din zona Chioar — Baia Mare.

Pictura bisericii din POIENILE IZEI, executată în 1794³³⁷ de către un zugrav localnic, este realizată într-un stil eclectic, în care se combină reminiscențe tradiționale cu elemente inovatoare ce aparțin limbajului epocii.

Programul iconografic este, în linii generale, cel caracteristic bisericilor maramureșene.

Pe *bolta naosului* este reprezentată *Sfînta Treime* în redactare occidentală, între capete de îngeri, stele și flori.

În *altar*, pe tavan, este figurat *Sfîntul Duh-porumbel* între îngeri, iar pe peretele estic, central, *Sfînta Treime la Mămuri* căreia îi este închinată simbolic jertfa liturgică. Importanța întrupării în vederea jertfei este sugerată prin prezența *Bunei Vestiri*. *Înălțarea Maicii Domnului* este o scenă de gloriificare mult îndrăgită de iconografia catolică. Legate euharistic, apar *Împărtășirea sfîntului Onufrie* și cele două teme caracteristice decorului proscomidiei și diaconiconului — *Iisus-Viță-de-Vie* și *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria*. Programul altarului se completează prin înfățișarea unor sfinți ierarhi și sfinți călugări.

În *naos* ne reîntîlnim cu programul clasic al picturilor maramureșene, axat pe paralela cu sens moralizator între „Vechiul Testament” și „Noul Testament”.

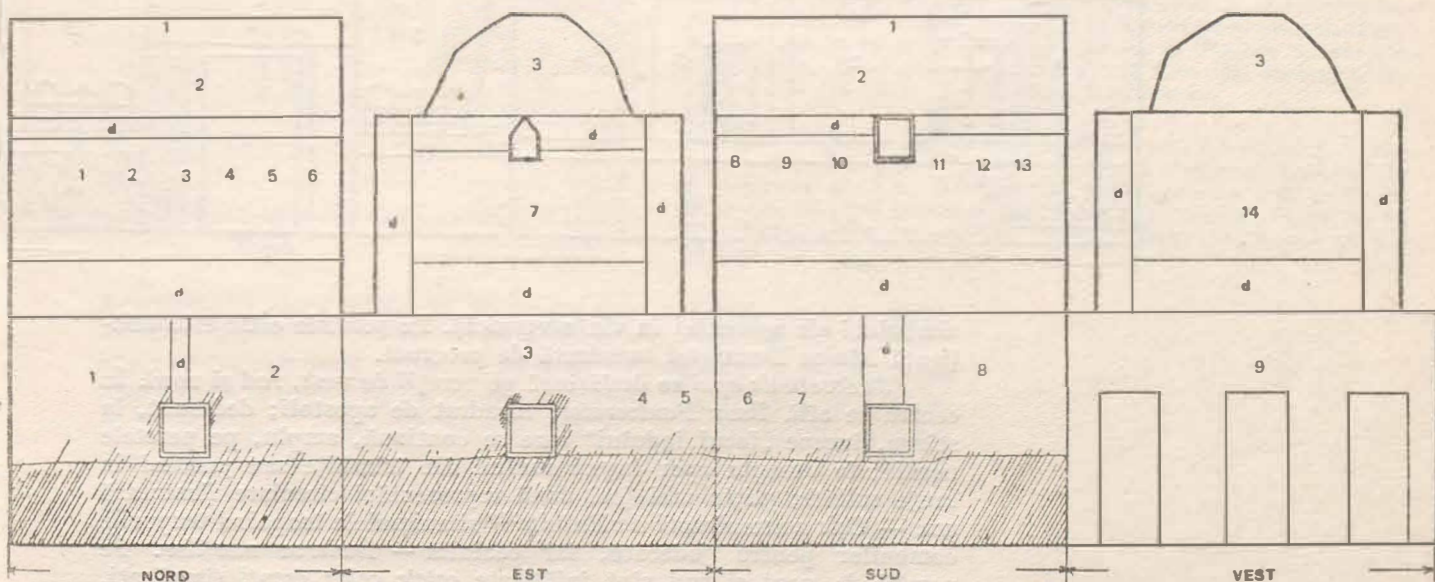
Pe poalele bolții, în extreme, sînt pictați evangheliștii, iar între ei, primele capitole din „Geneză”, cu punctarea celor dintîi păcate umane: *Ispta șarpelui*, *Cain îl ucide pe Avel*, *Adam și Eva lucrînd pe pămînt* și, în sfîrșit, *Lameh îl ucide pe Cain*. Se insistă asupra

celor dinții păcate umane și a consecințelor lor nefaste, totul încheindu-se pilduitor cu reprezentarea *Martirului Ștefan* care a pățimit în numele lui Iisus.

Registrele superioare ale pereților naosului, consacrate *Palmilor* (18 episoade), consemnează deosebit de detaliat îndeosebi peregrinările lui Iisus la judecători. În ciuda conservării unor caracteristici ale iconografiei tradiționale, redactările sînt, în majoritatea cazurilor, influențate de realismul reprezentărilor occidentale, cu accentul pus pe veridicitatea și cruzimea gesturilor. Astfel, în *Încununarea cu spini* Iisus plin de răni sîngerînde este scuipat și pălmuț, iar în *Drumul Crucii*, Iisus e încovoiat sub greutatea crucii, și împins de un soldat cu o ghioagă.

Deosebit de interesantă ni se pare intercalarea unui element cu rădăcini folclorice în Crucificare: pelicanul care își sfișie pieptul

Fig. XXIX POIENILE IZEI, ALTAR



I
1. Sfînta Treime, 2. Îngeri, 3. Serafim.

II
1. Sfîntul Maxim(?), 2. Sfîntul Avxentie, 3. Sfîntul Anton, 4. Sfîntul Teodosie, 5. Sfîntul Meletie, 6. Sfîntul Serghie(?), 7. Sf. Treime la Mamvri, 8. Cuviosul Efrem, 9. Cuviosul Gherasim, 10. Cuviosul Sofronie, 11. Cuviosul Demetriu(?), 12. Cuviosul Teofan 13. Sfînt

cuvios (Pavel din Teba?), 14. Înălțarea Măclii Domnului.

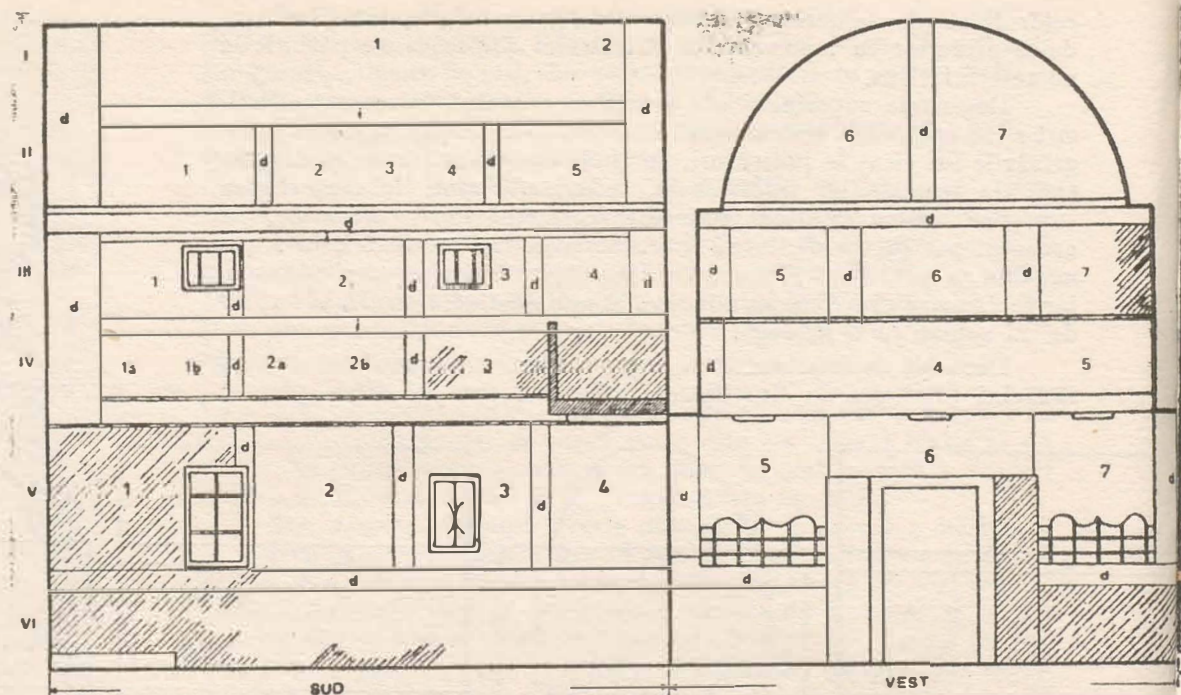
III

1. Sf. Onufrie împărțit de înger, 2. Iisus-Viță-de-Vie, 3. Buna Vestire, 4. Patriarh Alexandru, 5. Patriarh Macarie, 6. Sf. ierarh, 7. Sf. (ierarh) Ion, 8. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 9. Îngeri.

pentru a-și învia puii din singele său, imagine metaforică inspirată din „Fiziolog”, în care această pasăre este considerată un simbol al lui Iisus răstignit, străpuns de suliță, „pentru învierea a toată lumea”³³⁸.

Registrul al treilea al pereților naosului este dedicat unor scene de vindecare (*a slăbănogului*, *a orbului*), unor pilde (*a bogatului nemilosiv* și unea timp din ciclul de după înviere (*Necredința lui Toma*) ilustrînd duminicile dintre Paște și Rusalii. Tot în registrul inferior sînt ilustrate cîteva episoade din viețile unor sfinți: *Lupta lui Nestor cu Lie*, *Înălțarea sfîntului Ilie* și *Sfîntul Anton ispitit de diavoli*.

Pictura pronaosului este aproape în întregime închinată *Judecății de apoi* și unor teme auxiliare ei: *Pilda fecioarelor*, cu semnificație eshatologică, *Învierea lui Iisus* și *Samarineanca la sfîntină* ca



simboluri ale speranței în viața veșnică). Pe perețele estic este înfățișată *Maica Domnului* încadrată de prooroci.

Judecata de apoi se desfășoară pe pereții de vest, sud și nord. În centru se află *Iisus Pantocrator*, încadrat de apostoli; dedesubt, la stînga, începe „focul iadului” care se continuă, amplu, pe perețele nordic; la dreapta apar îngeri sunînd din trîmbițe sau purtînd în brațe suflete; puțin mai jos, două reprezentări circulare ilustrează una — *Cele patru vînturi dezlănțuite*³³⁹ și animalele înapoind trupurile oamenilor pentru judecată, iar cealaltă — *Învierea morților*. Pe pereții de nord și sud sînt înfățișate *cetele celor drepți* (împărați, patriarhi, sihaștri, călugări, mucenici și mucenițe) și neamurile păcătoșilor, în costume pitorești (evrei, turci, tătari, „arapi” și țigani), îndreptîndu-se spre scaunul judecății.

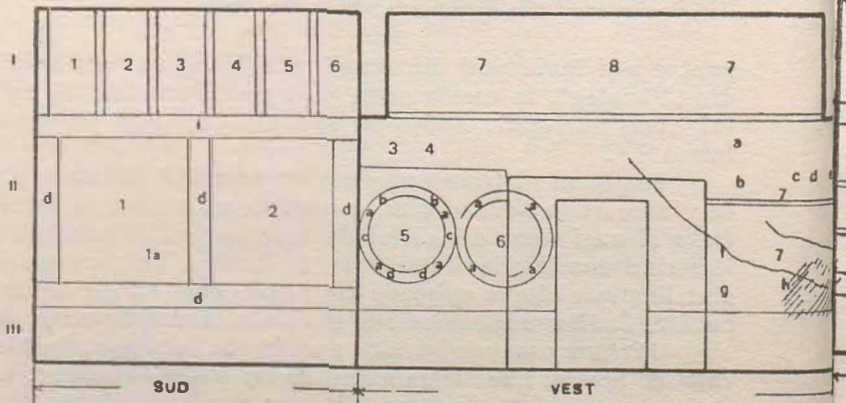
Iadul descris în amănunțime se prelungește pînă la jumătatea peretelui nordic, unde apare capul de reptilă al monstrului *Leviathan*, cu gura căscată, din care țîșnesc flăcări. Se descifrează „mincinosul spînzurat de limbă”, cea care a descîntat vacile („mana vacilor”)

Fig. XXXI POIENILE IZEI, PRO-NAOS.

I

Judecata de apoi
1. „Ceata mucenițelor”, 2. „Ceata mucenicilor”, 3. „Ceata călugărilor”, 4. „Ceata sihaștrilor”, 5. „Ceata patriarhilor”, 6. „Ceata împărăteselor”, 7. Apostoli, 8. Iisus judecător, 9. Ceata evreilor, 10. Ceata turcilor și tătarilor, 11. Ceata „arapilor”, 12. Ceata țiganilor, 13. Prooroci ai Maicii Domnului: Isaia, Zaharia, Ezechiel, David, Iacov, Moise, Aaron, Solomon, Ghedeon, Daniil, Eremla, Avacum, 14. Maica Domnului.

II
1. Învierea lui Iisus, 1a. Iisus se arată Magdălenei, 2. Samarineanca la fîntînă, 3, 4. Îngeri cu suflete se îndreaptă spre judecată, 5. Cele patru vînturi distrugătoare, a. păsările restituite tru-



I

1. Sf. Treime, 2. Capete de ingeri.

II

1. Evanghelistul Ioan, 2. Facerea lui Adam și a Evei, 3. Ispita șarpelui, 4. Alungarea din rai, 5. Evanghelistul Matei, 6. Adam lucrează pământul și Eva toarce, 7. Cain îl ucide pe Avel, 8. Evanghelistul Luca, 9. Lameh îl ucide pe Cain, 10. Lapidarea sf. Ștefan, 11. Evanghelistul Marcu.

III

1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, 4. Sărutul lui Iuda, 5. Sf. Maria Magdalena, 6. Sf. Ioan cel milostiv, 7. Căința sf. Petru, 8. Iisus la Ana, 9. Iisus la mării arhierei, 10a. Iuda se spânzură, 10b. Iuda aruncă arginții, 11. Iisus la Pilat.

IV

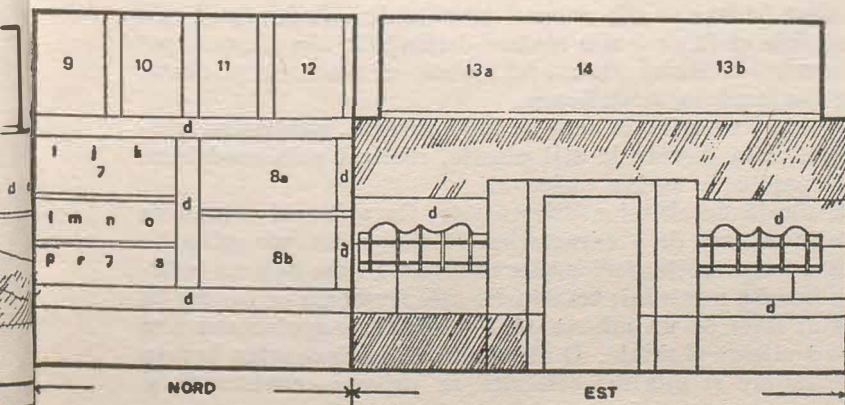
1a. De la Pilat la Irod, 1b. Schimbarea hainelor, 2a. De la Irod împărat la Pilat (care se spală pe mâini), 2b. Iisus trimis spre crucificare, 3. Încununarea cu spini, 4. Drumul crucii, 5. Punerea pe cruce, 6. Crucificarea, 6a. Pelicanul, simbol al lui Iisus, 6b. soldații își împart hainele lui Iisus, 7. Pîngerea, 8. Învierea.

V

1. Moise primește tablele legii, 2. Necredința lui Toma, 3. Vindecarea slăbănogului, 4. Vindecarea orbului, 5. Smochinul blestemat(?), 6. Înălțarea sf. Ilie, 7. Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina, 8. Sf. Anton, 9. Pilda bogatului nemilostiv și a săracului Lazăr, 10. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor și lupta lui Nestor cu Lie păgînul, 11. Isaac adus spre jertfă.

împunsă din două părți de victimele sale, cel care „sparge hatu“, brăzdat cu plugul de către doi diavoli, femeia „care omoară pruncii“, silită să înghită unul, ca și cea „care nu face copii“, cel „care doarme pînă-i popa la rugă“, întins pe un pat încins, cu un diavol alături care cîntă la vioară, „cizmarul“ necinstit căruia i se bate un cui în spate, „covaciu“ (fierarul) umflat cu foalele, „crijmariu“ purtînd de gît ocaua mică, iar „morarul“ — piatra de moară și măsura necinstită. După cum vedem, toate păcatele enumerate reprezintă o actualizare în acord cu mediul și epoca respectivă³⁴⁰.

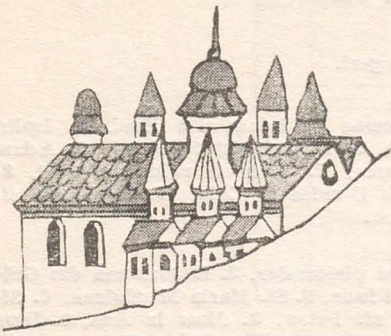
Pictura bisericii din Poienile Izei se compune din scene mari, cîte trei-patru în fiecare registru, închise în cadre simple, dreptunghiulare. Aspectul general este aerat, armonizarea ansamblului realizîndu-se mai mult prin rapelul cromatic al petelor mari de culoare, așezate cu intenții decorative, decît printr-o organizare compozițională unitară.



purile pentru Judecata de apoi, b. animalele restituie trupuri, c. pești restituie trupuri, d. „hierele“, 6. Învierea morților, a. ingeri suflînd din trîmbițe, 7. Focul cel veșnic și chinurile păcătoșilor: a. Moartea, b. „scumpu“, c. „tot felu de păcătoși duc diavoli(i) la iad“, d. „crișmar“, e. „morar“, f. „mîncinos“, g. „fermecător“, h. „care (i) e mana vacilor“, i. „tocaciu“, j. „care sparge hatu“, k. „care doarme pînă-i popa la rugă“, l. „co(v)aciu“, m. „suciu“, n. „cismaru“, o. „sabou“, p. „care nu face coconi“, r. „care omoară prunci“ s. Iuda în gura monstrului Leviathan, 8a și b. Pilda celor zece fecioare.

III = draperie;

d = motiv decorativ.



Personajele, relativ puține în fiecare scenă, sînt grupate în jurul acțiunii principale care are rol de ax de simetrie. În mișcările lor transpar uneori ecouri ale barocului (în special în reprezentarea evangheliștilor, înfățișați stînd lungiți și sprijinindu-se într-un cot, cu veșmintele fluturînd în jurul corpului). Pe de altă parte, scena în care Cain își ucide fratele este caracteristică pentru veridicitatea redărilor — Cain, postat solid în spațiu, cu picioarele îndepărtate, se pregătește să lovească, în timp ce Avel, deja culcat la pămînt, încearcă să se apere. După cum vedem, sîntem foarte departe de discreția aluzivă a reprezentărilor simbolice din arta tradițională, în această pictură în care predomină autenticul.

Personajele poartă costume bogate, redată în volum prin modelajul culorii. Alături de piesele tradiționale, își fac loc elemente de epocă, atribuite diferitelor personaje „negative”: tunici și pantaloni strîmți în cizme, sau pantaloni largi, bufanți, ca șalvarii, pentru soldați; o mare varietate de căciuli și pălării, unele ascuțite, terminate cu ciucure, după moda husarilor, altele cu calota înaltă și borul mic, tronconice ori sub forma unor fesuri sau turbane; nu lipsesc nici bicornul de modă apuseană, nici căciula poloneză cu bordura de blană. Lie poartă un costum inspirat în întregime din moda husarilor: tunică roșie, încheiată cu găitanc, pantaloni strîmți, verzi, iar căciula roșie, înaltă, cu vîrfurile întors.

Figurile stereotipe au trăsăturile conturate cu brun peste culoarea ocră, întinsă uniform, cu pete roz în obraji și ochi mici, cu iris punctiform, lipit de pleoapa superioară.

Fundalul scenelor e schematic și imprecis, reducîndu-se adesea la un peisaj de coline (sugerat prin folosirea a două-trei nuanțe de verde) sau, mai rar, la arhitecturi compuse din aglomerări de case cu acoperișuri triunghiulare și arcade semicirculare sau din biserici cu turla barocă, formate din bulbi suprapuși.

Motivul decorativ care separă scenele sînt foarte simple, formate din nervuri concentrice. În extrema estică a bolții este desenat într-un stil grafic-linear un motiv vegetal, colorat plat, care reprezintă struguri, frunze și flori, dispuse pe un vrej meandric.

Picturile sînt lucrate într-o tempera grasă sau o emulsie în ulei, care conferă culorilor un aspect păstos și strălucitor. Gama cromatică este îmbogățită, folosind, alături de roșu permanent, brun-roșcat, verde-veronese, smaragd și oliv, ocră-galben, albastru-gri, alb și negru. În acest sens una dintre cele mai frumoase scene este *Samarineanca la fîntînă* în care cele trei tonalități de verde strălucesc fastuos în peisajul de coline.

Pictura bisericii din DRAGOMIREȘTI³⁴¹ se desfășura după același program iconografic ca și cel al lăcașului de la Poienile Izei. Astăzi se păstrează doar fragmente din decorul pronaosului: *Judecata de apoi* cu temele asociate ei (*Cele patru vînturi dezlănțuite* din „Apocalips” și *Pilda fecioarelor*) și *Maica Domnului orantă*, cu omoforul pe brațe, încadrată de prooroci în medalioane.

Personajele și veșmintele care se învîlburează, subliniind mișcarea corpurilor, sînt lucrate în stil plastic, realizat prin modelarea tonului local pentru a sugera volumul.

Figurile rămîn de obicei nediferențiate. Cu atît mai demnă de remarcat este încercarea de a caracteriza stările sufletești oglindite pe chipurile sau în gesturile „fecioarelor nebune”. Prima bate cu îndrăgire la poarta închisă a raiului; trăsăturile sale frumoase se înscriu cu grație în ovalul feței de un alb-roz abia modelat; o sprînceană i se arcuiește ușor a mirare și minie. O altă fecioară își duce mîna la fața împietrită de durere și uimire, celelalte se privesc consternate și întrebătoare.

„Fecioarele înțelepte“, mai puțin expresive, au în schimb o îmbrăcăminte fastuoasă: cămașă cu decolteu pătrat și mâneci largi, fustă ușor încrețită și sort; la gît poartă șiraguri de mărgele roșii, iar maforionul flutură degajat, lăsînd să se zărească cîteva șuvițe ondulate.

Gama cromatică folosește aceleași culori vii, cu aspect strălucitor, ca și la Poienile Izei: mult galben, roșu permanent, verde și albastru-gri.

Pictura actuală, executată pe pînză, pe bolta BISERICII NISTOREȘ-
TILOR DIN SĂLIȘTE, de către un zugrav necunoscut, reprezintă un caz în care nu se mai păstrează deloc legătura cu tradiția.

Pictura înfățișează *Înălțarea Maicii Domnului*, în redactare occidentală. Personajele, care plutesc pe nori în atitudini firești de conversație, sînt realizate în stil plastic, cu trăsături realiste, dovedindu-ne că ne aflăm în fața unei opere academice a stilului neoclasic.

BISERICA BÎLENILOR DIN SĂLIȘTE a fost repictată pe fișii de pînză, în același stil ca și biserica Nistoreștilor. Sînt folosite aici elemente din repertoriul decorativ neo-clasic, cum sînt colonetele și denticulii în „trompe l'oeil“ care mărginesc scenele. Culoarele strălucitoare, dominate de un roșu vermillion, indică folosirea unei tehnici mixte, între tempera grasă și ulei.

În BISERICA DIN SAT-ȘUGATAG se păstrează fragmente de picturi murale doar în altar. Scenele sînt închise în medalioane formate din linii curbe juxtapuse, decorate cu mici frunze, iar inscripțiile sînt încadrate în chenare rigide, terminate în acoladă. O inscripție, azi dispărută, consemna numele pictorului: „Eu, Falunevici Vasilie Zugravu, în anul 1812, iulie 29“³⁴².

Pictura BISERICII DIN STRÎMTURA se păstrează numai pe bolta naosului, pe tîmplă și în altar. Fiind într-o stare avansată de degradare, aprecierile asupra stilului și iconografiei nu pot fi decît extrem de sumare, dar suficiente pentru a o încadra în categoria lucrărilor „eclectice“. O inscripție, astăzi fragmentară, situată în naos, pe grinda de la poalele bolții, ne făcea cunoscut atît numele zugravului, cît și anul pictării: „Să se știe că această sf(în)tă besereca s-au început a (se) zugrăvi în luna lui... anu 1800 și au zugrăvit Mihai... acesta ceriu și frumutariu au plătit robu lu D(u)mnezău Simi(o)nu Mărchîșu cu soțu ei Părasca au dat șeptezeci de florinți pî(n)tru ertare păcate-
lor“³⁴³.

Chenar cu motiv decorativ vegetal din
pictura bisericii Poienile Izei, 1794.



În procesul general al evoluției artistice în epocă, receptivitatea zugravilor locali, ca și participarea activă la viața culturală a unor comanditari, de asemenea recrutați din mediul rural, marchează un fenomen simptomatic.

Acești pictori au, pe de-o parte, rolul unui filtru care operează trierea elementelor propuse spre acceptare societății receptoare ai cărei reprezentanți sînt, iar pe de altă parte, ei participă la circulația ideilor și a modalităților de exprimare în epocă. Prin interacțiunea produsă în relația dintre comanditor și autor, ambii adesea colectivi și anonimi, colectivitatea rurală se exprimă nuanțat, manifestîndu-și atît capacitatea de deschidere și receptivitatea față de aporturile înnoitoare ale epocii, cît și forța de a rămîne închisă față de structurile incompatibile ei.

În cadrul acestei acțiuni colective prin care se manifestă aspirațiile comune ale unei epoci și ale unui mediu social, personalitățile artiștilor zugravi se afirmă prin diversitatea soluțiilor adoptate. Ei sînt aceia care, cu instinctul lor artistic, decid în ultimă instanță modalitatea în care sînt adoptate noile formule stilistice și tot ei, prin marea lor forță creatoare, reușesc să revitalizeze vechiul fond al artei post-bizantine, tocmai prin impunerea contactului direct cu resursele și capacitatea de interpretare a artei populare.

Astfel, în pictura murală maramureșeană se păstrează principiile artei post-bizantine prin operele lui Alexandru Ponehalski și Radu Munteanu, dar fiecare dintre ei interpretează în felul său fondul tradițional care îi stă la dispoziție — Ponehalski accentuînd caracterul narativ și stilul grafic, iar Radu Munteanu atîngînd gradul de rusticizare în care spiritul decorativ, devenit dominant, se exprimă prin mijloace apropiate de arta populară.

În schimb, în opera lui Toader Hodor, care se dovedește a fi cea mai receptivă la influențele barocului și rococoului, preluarea de elemente se rezumă mai ales la aspectele decorative.

În celelalte lucrări de factură barocă sau eclectică se diminuează treptat capacitatea de triere și de prelucrare a elementelor străine, tocmai datorită pierderii contactului direct cu tradiția și cu criteriile ei de selecție, ceea ce duce implicit la scăderea simțitoare a calității artistice a acestor opere.

În același timp, luînd parte la mersul general al mentalității în epocă, comun tuturor ținuturilor românești, iconografia picturilor maramureșene capătă un accentuat caracter moralizator și didactic, exprimat prin simplificarea programului, redus aproape exclusiv la paralelismul dintre „Vechiul Testament” și „Noul Testament”, și prin preferința pentru teme eshatologice. De asemenea, se constată o participare la confruntările ideologice ale epocii, prin oscilația între

poziția concesivă adoptată de spiritul Contrareformei, care preia ceva din atmosfera sfârșitului de ev mediu, și cea critică a Reformei, doctrine ce își disputau înțietatea pe teritoriul Maramureșului.

În ceea ce privește redactarea temelor iconografice, zugravii rămân în cea mai mare parte tributari tradiției post-bizantine (cu unele influențe îndepărtate din iconografia evului mediu occidental, de mult cunoscute și înglobate fondului tradițional) mai ales în picturile din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, în timp ce în primele decenii ale veacului al XIX-lea încep să pătrundă formulări datorate influenței catolicismului, relativ restrânse față de presiunile exercitate de Contrareformă în conjunctura istorică în care se afla Maramureșul.

Observarea apariției unei pluralități de structuri stilistice în pictura bisericilor de lemn din Maramureșul istoric ne-a prilejuit atât circumscrierea unui fenomen cultural, consonant cu mișcările ideologice și cu căutările formale contemporane, cât și analiza operei citorva artiști localnici, a căror personalitate se afirmă pe fundalul epocii.

CUVÎNT DE MULȚUMIRE

Înaintașilor noștri, Ioan Birlea, Victor Brătulescu și I. D. Ștefănescu, care, cu mîgală, au consemnat inscripții și scene din pictura bisericilor de lemn maramureșene; scrierile lor ne-au fost un permanent sprijin în lectura și descifrarea acelor imagini pe care vremea le-a distrus;

prof. Vasile Drăguț, sub a cărui permanentă și înțelegătoare conducere a evoluat acest studiu;

Doinei Filimon și tuturor celor care, din dragoste pentru ținuturile maramureșene, ne-au ajutat în realizarea acestei lucrări.

AARON, prooroc — *BÎRSANA*, timplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timplă; *DESEȘTI*, pronaos, perete nordic; *IEUD*, timplă; *ȘÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).
marc preot — *GIULEȘTI-MĂNĂȘTI-REA*, altar, panou de boltă¹, sud; *ROZAVLEA*, altar, perete vestic; *ȘIEU*, altar, perete vestic.

ADAM ȘI EVA — *Raiul* — *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic.

— *Facerea lui Adam* — *DESEȘTI*, naos, boltă, sud.

— *Facerea Evei* — *DESEȘTI*, naos, boltă, sud.

— *Facerea lui Adam și a Enei* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud.

— *Ispita șarpelui* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud; *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *CUHEA*, naos, boltă, sud; *DESEȘTI*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții², sud; *ȘIEU*, naos, boltă, sud.

— *Alungarea din rai* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *BORȘA*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, boltă, sud; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud; *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *DESEȘTI*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, boltă, sud.

— *Adam și Eva plîng la ușa raiului* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud; *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud.

— *Satana cere zăpisi lui Adam* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud (două episoade).

— *Adam lucrează pămîntul și Eva toarce*

— *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *CUHEA*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, boltă, sud.

ALEXANDRU, sfînt ierarh — *POIENILE IZEI*, altar, perete estic.

ALEXANDRU, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete vestic

ALEXIE, sfînt (mitropolitul Rusiei) — *IEUD*, altar, perete nord-estic.

AMBROSIE, sfînt, ierarh (al Mediolanului) — *CORNEȘTI*, altar, perete sud-estic.

AMFILOHIE, sfînt ierarh (al Iconiei) — *CORNEȘTI*, altar, perete estic.

AMNOS, prooroc — *BÎRSANA*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).

ANATOLIE, sfînt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete; *IEUD*, altar, panou de boltă, sud.

(A)NASTASIA — sfîntă mucenică — *IEUD*, pronaos, perete nordic.

ANASTASIE, sfînt ierarh — *BÎRSANA*, altar, perete estic (?).

ANICHIUT, sfînt mîcînic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

ANDREI, sfînt ierarh (al Ierusalimului) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete nordic.

ANTIPA, sfînt ierarh (al Pergamului) — *CORNEȘTI*, altar, perete sud-estic.

ANTONIE, sfânt cuvios — CĂLINEȘTI-
-CĂIENI, naos, perete vestic; POIE-
-NILE IZEI, altar, panou de boltă,
nord, și naos, perete nordic (ispitirea
de către diavoli), ȘIEU, altar, perete
sudic.

APOCALIPS

— Viziunea lui Isaia — vezi la Isaia.
— Viziunea lui Ioan în Padmos —
BÎRSANA, altar, perete sudic;
CORNEȘTI, altar, perete sudic.
— Prostituta cea mare din Babilon —
ȘIEU, naos, boltă, nord.
— Cele patru vânturi distrugătoare — (în
cadrul Judecării de apoi) — CUIEA,
pronaos, perete vestic; DRĂGO-
MIREȘTI, pronaoș, perete vestic;
POIENILE IZEI, pronaoș, perete
vestic; ROZAVLEA, pronaoș, perete
vestic; ȘIEU, pronaoș, perete vestic.
— Moartea („ciuma” — cu coasă, în
cadrul Judecării de apoi) — BOTIZA,
pronaos, perete vestic (ușă); CUIEA,
pronaos, perete vestic; CĂLINEȘTI-
CĂIENI, pronaoș, perete sudic(?);
IEUD, pronaoș, perete vestic; ON-
CEȘTI, pronaoș, perete vestic.

ARHANGHELI

— Arhangheli suflând din trimbițe (în
afara compoziției Judecării de apoi) —
BÎRSANA, altar, perete vestic;
DESEȘTI, naos, centrul bolții;
CORNEȘTI, naos, centrul bolții;
FEREȘTI, naos, centrul bolții;
ROZAVLEA, naos, boltă; ȘIEU,
naos, boltă și altar, panou de boltă,
est și perete vestic.
— Soborul arhanghelilor — BÎRSANA,
naos, boltă, sud; CORNEȘTI, naos,
centrul bolții.
— Arhanghel Gavril — vezi la Gavril.
— Arhanghel Mihail — vezi la Mihail.

ATANASIE, sfânt ierarh (patriarh al
Alexandriei) — BÎRSANA, altar, pe-
rete estic; CUHEA, altar, perete nord-
estic; IEUD, altar, perete sudic.

AVACUM, prooroc — BÎRSANA, tim-
plă; BUDEȘTI-SUSANI, timplă;
CĂLINEȘTI-CĂIENI, timplă; DE-
SEȘTI, timplă și pronaoș, perete ves-
tic; IEUD timplă; SÎRBI-SUSANI,
timplă (printre proorocii Maicii Dom-
nului).

AVERCHIE, sfânt ierarh (episcopul
Erapolei) — CORNEȘTI, altar, perete
estic.

AVRAAM, patriarh — CUIEA, naos,
perete sudic.

— Chemarea lui Avraam — BÎRSANA,
altar, perete vestic.
— Avraam pleacă spre Egipt — BÎRSANA,
altar, perete vestic.
— Avraam este binecuvântat de Melhise-
dec — IEUD, naos, perete sudic;
CUHEA, naos, perete sudic.
— Filoxenia lui Avraam — BÎRSANA,
altar, perete estic, și naos, boltă,

nord; BUDEȘTI-SUSANI, altar,
perete estic; CORNEȘTI, altar,
perete estic; CUHEA, naos, perete
sudic; DESEȘTI, altar, perete es-
tic, și naos, boltă, sud; FEREȘTI,
altar, perete estic; GIULEȘTI-
MĂNĂȘTIREA, altar, perete
vestic; IEUD, naos, perete sudic;
POIENILE IZEI, altar, perete es-
tic; ROZAVLEA, naos, perete vestic.
— Isaac adus spre jertfă — BÎRSANA,
naos, boltă, sud (două episoade);
BORȘA, naos, perete nordic; COR-
NEȘTI, altar, perete nordic; CU-
HEA, naos, perete sudic; DESEȘTI,
altar, perete nordic; GIULEȘTI-
MĂNĂȘTIREA, altar, panou de
boltă, nord; ROZAVLEA, altar,
panou de boltă, nord-est.
— Avraam cu suflulul săracului Lazăr (în
cadrul pildei bogatului nemilostiv
și a săracului Lazăr) — BÎRSANA,
naos, poalele bolții, sud.
— Avraam, Isaac și Iacob, cu suflulele
celor drepti în brațe — în cadrul
„Judecării de apoi” — CUHEA,
pronaos, peretele vestic; CORNEȘTI,
pronaos, perete vestic; ROZAVLEA,
pronaos, perete sudic, ȘIEU, pro-
naos, perete sudic.

AVXENTIE, sfânt mucenic — CUHEA,
naos, perete nordic; POIENILE IZEI,
altar, panou de boltă, nord.

BABEI, turnul — ROZAVLEA, naos,
perete vestic; ȘIEU, naos, poalele
bolții, nord.

CAIN SI AVEL

— Nașterea — BÎRSANA, naos, boltă,
sud.
— Cain și Avel aduc jertfe — BÎRSANA,
naos, timpan vest; BUDEȘTI-
SUSANI, naos, perete nordic; COR-
NEȘTI, naos, perete vestic; CUHEA,
naos, boltă, nord; ROZAVLEA,
altar, perete vestic; ȘIEU, naos,
boltă, sud.
— Cain îl ucide pe Avel — BÎRSANA,
naos, timpan vest; BUDEȘTI-
SUSANI, naos, perete nordic; CĂ-
LINEȘTI-CĂIENI, naos, boltă,
nord; CORNEȘTI, naos, perete
vestic; CUHEA, naos, boltă, nord;
DESEȘTI, naos, boltă, nord; IEUD,
naos, boltă, nord; POIENILE IZEI,
naos, perete vestic.
— Cain fuge din fața Domnului — BÎR-
SANA, naos, timpan vest; BUDEȘTI-
SUSANI, naos, perete nordic;
CĂLINEȘTI-CĂIENI, naos, boltă,
nord; CORNEȘTI, naos, perete ves-
tic; IEUD, naos, boltă, nord; ȘIEU,
naos, perete vestic.
— Adam și Eva îl pling pe Avel — BU-
DEȘTI-SUSANI, naos, perete nor-
dic; CĂLINEȘTI-CĂIENI, naos,
boltă, nord; CUHEA, naos, boltă nord.
— Lameh îl ucide pe Cain — BÎRSANA,
naos, timpan vest; BUDEȘTI-
SUSANI, naos, perete nordic; CĂ-
LINEȘTI-CĂIENI, naos, boltă,

nord; CORNEȘTI, naos, perete ve-
stic; IEUD, naos, boltă, nord; POIE-
-NILE IZEI, naos, boltă, nord;
ȘIEU, naos, perete vestic.
— Lameh plinge moartea lui Cain și
Tubalcain — BÎRSANA, naos,
timpan vestic; BUDEȘTI-SUSANI
naos, perete nordic; CĂLINEȘTI-
CĂIENI, naos, boltă, nord.

CALINIC, sfânt mucenic — DESEȘTI,
naos, perete vestic.

CÎNTĂRIREA CĂRȚILOR ȘI A
BANILOR — BÎRSANA, altar, perete
sud-estic; CORNEȘTI, altar, perete
sud-estic.

CHIRIAC, sfânt sihastru — BÎRSANA,
altar, perete sudic.

CHIRIL, sfânt — IEUD, altar, perete
nordic.

CHIRIL, sfânt ierarh (patriarh al Ale-
xandriei) — BÎRSANA, altar, perete
nord-estic; BUDEȘTI-SUSANI, al-
tar, perete nordic; CUHEA, altar, perete
nord-estic; DESEȘTI, altar, perete
sudic; IEUD, altar, perete sudic.

CHIVOTUL LEGII, întoarcerea lui —
ȘIEU, altar, perete vestic.

CI. IMENT, sfânt (al Romei) — BÎR-
SANA, altar, perete sud-estic.

CONSTANTIN ȘI ELENA, sfinți —
CUHEA, naos, perete nordic.

COSMA ȘI DAMIAN, sfinți doctori fără
de arginți — BUDEȘTI-SUSANI,
altar, perete vestic; CORNEȘTI,
naos, perete sudic; DESEȘTI, naos,
boltă, nord, și perete vestic.

CRISTOFOR, sfânt mucenic — IEUD,
pronaos, perete vestic (ușă).

CRUCE, înălțarea ei — BÎRSANA,
altar, perete nordic; BUDEȘTI-SU-
SANI, altar, perete estic; CĂLINEȘTI-
CĂIENI, altar, perete estic; FEREȘTI,
naos, perete vestic; IEUD, naos, perete
nordic.

DANIL, prooroc — BÎRSANA, tim-
plă; BUDEȘTI-SUSANI, timplă; CĂ-
LINEȘTI-CĂIENI, timplă; DESEȘTI,
timplă și pronaoș, tavan; IEUD, tim-
plă, SÎRBI-SUSANI, timplă (prin-
tre proorocii Maicii Domnului).
— Danil în groapa cu lei — COR-
NEȘTI, naos, perete vestic.
— Cei trei tineri în cuptor — GIULEȘTI-
MĂNĂȘTIREA, altar, panou de
boltă, sud-est.

DAVID, prooroc — BÎRSANA, tim-
plă, (printre proorocii Răstignirii);
BUDEȘTI-SUSANI, timplă; CĂLI-
NEȘTI-CĂIENI, timplă; DESEȘTI,
timplă și pronaoș, perete nordic; IEUD,

timplă; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).

— *Căința lui David* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *BORȘA*, altar, perete nordic; *CORNEȘTI*, naos, perete vestic(?); *CUHEA*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, boltă, nord.

— *David îl înfringe pe Goliat* — *BORȘA*, pronaos, perete vestic(?); *CUHEA*, pronaos, tavan; *DESEȘTI*, naos, perete vestic.

— *David îl plînge pe Avesalom* — *CUHEA*, pronaos, tavan; *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

DEOMID, sfânt mucenic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

DIMITRIE, sfânt mare mucenic — *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *BORȘA*, altar, perete estic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, naos, perete nordic; *DESEȘTI*, naos, perete sudic; *IEUD*, naos, perete nordic.

— *Scene din viață* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic (2 episoade); *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete nordic (3 episoade); *DESEȘTI*, naos, perete nordic; *IEUD*, naos, perete nordic (2 episoade); *ROZAVLEA*, pronaos, perete sudic; *ȘIEU*, pronaos, perete sudic.

DIMITRIE, sfânt cuvios — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord.

DIONISIE, sfânt ieromonah — *DESEȘTI*, altar, perete sud-est (Dionisie din Athos); *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nordic.

DUIH-SFÎNT — Porumbel — *IEUD*, altar, tavan; *POIENILE IZEI*, altar, tavan; *ȘIEU*, altar, tavan.

DUMNEZEU-TATĂL („Cel-Vechi-de-Zile”) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sud-estic, și naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, centrul boltii; *CUHEA*, timplă; *IEUD*, naos, centrul boltii.

EFREM, sfânt cuvios, *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

ELENA, sfântă — *IEUD*, pronaos, perete estic (eu crucea); vezi la Constantin și Elena.

ELISEI, prooroc, discipol al sf. Ilie — *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *IEUD*, pronaos, tavan.

ENOCH, prooroc — *IEUD*, pronaos, tavan.

EVGHENIE, sfânt mucenic — *CUHEA*, naos, perete nordic.

EVSTATIE PLACHIDA, sfânt mucenic — *BORȘA*, naos, perete vestic.

EVANGHELIIȘTII, cei patru — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord și sud; *BORȘA*, naos, boltă, nord și sud; *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord și sud; *CUHEA*, altar, panou de boltă, nord și sud; *DESEȘTI*, altar, panou de boltă, nord-est, sud-est și perete vestic; *FEREȘTI*, naos, boltă, nord și sud; *GLOD*, altar, pereții nord și sud; *IEUD*, altar, panou de boltă, nord și sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, nord și sud; *ROZAVLEA*, naos, boltă, nord și sud; *ȘIEU*, naos, boltă, nord și sud.

— *Evanghelistul Ioan* — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *IEUD*, pronaos, tavan.

— *Evanghelistul Luca* — *CUHEA*, naos, perete sudic.

— *Evanghelistul Matei* — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete estic.

EVSTRATIE, sfânt mucenic — *IEUD*, naos, perete sudic, *CUHEA*, naos, perete nordic.

EZECHII, prooroc — *BÎRSANA*, timplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timplă; *DESEȘTI*, timplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*, timplă; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).

FILIP, sfânt diacon.

— *Convertirea eunucului* — *IEUD*, naos, perete nordic.

GAIE, sfânt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete vestic.

GAVRIIL, arhanghel — *BÎRSANA*, ușă diaconească; *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *DESEȘTI*, altar, panou de boltă, sud; *ROZAVLEA*, ușă diaconească.

GHEDEON, prooroc — *BÎRSANA*, timplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timplă, *DESEȘTI*, timplă, și pronaos, perete nordic; *IEUD*, timplă și pronaos, perete estic; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).

— *Jertfa lui Ghedeon* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sud-vest; *CORNEȘTI*, altar, perete nordic.

GHEORGHE, sfânt mucenic militar — *DESEȘTI*, naos, perete sudic și vestic.

— *Ucigînd balaurul* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, sud; *BORȘA*, naos, perete nordic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *CUHEA*, naos, perete vestic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, pronaos, perete vestic; *ROZAVLEA*, exterior, perete vestic.

GHERASIM, sfânt cuvios — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

GHERMAN, sfânt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *IEUD*, altar, perete nordic.

GHERMAN „SIRIANUL” — *CUHEA*, pronaos, tavan.

GOVDELAIE, sfânt mucenic — *DESEȘTI*, altar, perete vestic.

GRIGORE, sfânt — *IEUD*, altar, perete sudic; *DESEȘTI*, altar, perete sudic.

GRIGORE, sfânt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nord-est; *DESEȘTI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete sudic.

GRIGORE, sfânt ierarh (episcop al Nisei) — *IEUD*, altar, perete nordic.

IIRISTOFOR, sfânt mucenic (cu cap de animal) — *CORNEȘTI*, pronaos, perete nordic; *DESEȘTI*, naos, perete nordic; *BÎRSANA*, naos, perete vestic.

IACOV, prooroc-patriarh — *BÎRSANA*, timplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timplă; *DESEȘTI*, timplă; *IEUD*, naos, timplă; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).

— *Scara lui Iacov* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord; *FEREȘTI*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, naos, boltă, nord; *ȘIEU*, naos, boltă, nord.

— *Iacov înalță altar lui Dumnezeu* — *ȘIEU*, naos, boltă, sud.

— *Jertfa lui Iacov* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.

— *Iacov vine în Egipt la Iosif* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.

— *Abraam, Iacov și Isaac* — vezi la Avraam.

IACOV, sfânt ierarh — *IEUD*, altar, perete nordic; *CORNEȘTI*, altar, perete sudic.

IEREMIA, prooroc — *BÎRSANA*, timplă (printre proorocii lui Iisus); *BUDEȘTI-SUSANI*, timplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timplă; *DESEȘTI*, timplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*, timplă; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).

IERARHIA CEREASCĂ, *BÎRSANA*, altar, panourile de boltă; *CORNEȘTI*, altar, panourile de boltă; *ȘIEU*, altar, panourile de boltă.

IERARHI, cei trei sfinți ierarhi autori ai liturghiei (Ioan Gură de Aur, Grigore Dialogul și Vasile cel Mare) — *BÎRSANA*, altar, perete nordic; *BORȘA*,

altar, perete sudic; *CORNEȘTI*, altar, perete nordic și nord-estic; *CUHEA*, altar, perete sud-estic și sudic; *DESEȘTI*, altar, perete nord-estic; *FEREȘTI*, altar, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete sud-estic; *IEUD*, altar, perete sud-estic; *ROZAVLEA*, altar, perete sudic; *ȘIEU*, altar, perete sud-estic.

IGNATIE, sfânt mucenic, „Purtătorul de Dumnezeu”, *DESEȘTI*, naos, perete nordic.

IEROTEI (EROTEI), sfânt ierarh — *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nordic.

IISSUS

a) Reprezentări

- *Iisus-Bunul păstor* — *CUHEA*, altar, perete sud-estic.
- *Iisus învățător* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, pronaos, perete vestic; *DESEȘTI*, naos, boltă, sud.
- *Iisus-chip pe Mandylion* — *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, altar, perete nord-estic.
- *Iisus Pantocrator* (incadrat de apostoli) — *BÎRSANA*, timpă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timpă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timpă; *IEUD*, timpă; *SÎRBI-SUSANI*, timpă.
- *Iisus în potir* — *BORȘA*, altar, perete vestic; *ROZAVLEA*, altar, perete estic.
- *Iisus-Viță-de-Vie* — *BÎRSANA*, altar, perete nord-est; *BORȘA*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *CUHEA*, altar, perete nordic; *DESEȘTI*, altar, perete nordic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă, nord-est; *IEUD*, altar, perete nordic; *POIENILE IZEI*, altar, perete nordic; *ȘIEU*, altar, perete nordic.

b) Scene din viața lui Iisus, minuni și pilde

- *Iisus în templu cu fariseii* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, sud; *BORȘA*, pronaos, perete sudic; *ROZAVLEA*, exterior, perete vestic.
- *Iisus ispitit de diavol* — *BORȘA*, pronaos, perete sudic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete nordic (două episoade).
- *Pescuitul miraculos* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
- *Iisus cu samarineanca la fântână* — *BORȘA*, pronaos, perete nordic; *BÎRSANA*, poalele boltii, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele boltii, sud; *CORNEȘTI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, boltă, sud; *FEREȘTI*, pronaos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete sudic; *RO-*

ZAVLEA, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

- *Iisus vindecă un îndrăcit* — *ROZAVLEA*, exterior, vest.
- *Iisus vindecă un leproș* („bubos”) — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
- *Iisus potolește vînturile și marea* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
- *Iisus mîntuiește cu vameșii* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
- *Iisus o învie pe fiica lui Iair* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
- *Iisus vindecă un slăbănog* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele boltii, sud; *CORNEȘTI*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete sudic; *ȘIEU*, naos, perete sudic.
- *Schimbarea la față* — *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, nord.
- *Iisus întrebă de învățătorul de lege* — *IEUD*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, perete sudic.
- *Iisus eliberează pe femeia adulteră* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete sudic; *IEUD*, pronaos, perete nordic.
- *Vindecarea orbului* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, nord; *BORȘA*, pronaos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele boltii, sud; *CORNEȘTI*, naos, perete nordic (?), *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *FEREȘTI*, pronaos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Învierea lui Lazăr* — *BORȘA*, naos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, perete vestic; *DESEȘTI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, exterior, vest.
- *Maria unge cu mir picioarele lui Iisus* — *BORȘA*, pronaos, perete sudic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete sudic.
- *Intrarea în Ierusalim* — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sudic.
- *Ungerea cu mir a capului lui Iisus în casa lui Simon* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic.
- *Pilda semințelor care rodesc* — *BORȘA*, naos, poalele boltii, sud.
- *Pilda celui ce datoră zece mii de taniși* — *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *BÎRSANA*, naos, perete vestic(?).
- *Pilda orbilor* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete nordic.
- *Pilda celor zece fecioare* — *BÎRSANA*, pronaos, perete nordic; *BORȘA*, pronaos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete sudic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, perete nordic; *DESEȘTI*, pronaos, perete vestic; *DRAGOMIREȘTI*, pronaos, perete

sudic; *FEREȘTI*, pronaos, perete nordic; *IEUD*, pronaos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete nordic; *ROZAVLEA*, pronaos, perete nordic; *ȘIEU*, pronaos, perete uordic.

- *Pilda bunului samarinean* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud (donă episoade); *CUHEA*, altar, perete nordic; *DESEȘTI*, naos, boltă, nord (trei episoade); *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, nord (trei episoade); *IEUD*, naos, boltă, nord (două episoade), *ROZAVLEA*, exterior, vest.
- *Pilda fiului risipitor* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic (două episoade); *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete sudic (trei episoade); *CORNEȘTI*, naos, perete sudic și vestic (două episoade); *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, nord (cinci episoade); *ROZAVLEA*, naos, perete nordic (două episoade); *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina* — *BORȘA*, pronaos, perete nordic; *CORNEȘTI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, naos, perete nordic; *ȘIEU*, naos, perete nordic.
- *Pilda bogatului nemilostiv și a săracului Lazăr* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, sud (două episoade); *POIENILE IZEI*, naos, perete nordic; *ȘIEU*, naos, perete nordic; *ROZAVLEA*, naos, perete nordic.
- *Pilda vameșului și a fariseului* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, perete nordic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Pilda fărnicului* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BORȘA*, naos, poalele boltii, sud; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.

c) Ciclul Patimilor

- *Cina cea de taină* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, sud; *BORȘA*, naos, poalele boltii, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CORNEȘTI*, naos, poalele boltii, sud; *CUHEA*, naos, perete vestic; *DESEȘTI*, naos, poalele boltii, sud; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, poalele boltii, sud; *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, est și naos, poalele boltii, sud; *ȘIEU*, naos, poalele boltii, sud.
- *Spălarea picioarelor* — *BÎRSANA*, naos, poalele boltii, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele boltii, sud; *CUHEA*, naos, perete vestic; *DESEȘTI*, naos, poalele boltii, sud; *GIULEȘTI-MĂNĂS-*

- TIREA*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud.
- *Rugăciunea în Grădina Ghetsimani* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, altar, perete nord-estic.
- *Prinderea lui Iisus (Sărutul lui Iuda)* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *CUHEA*, naos, boltă, nord (două episoade); *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *FEREȘTI*, naos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.
- *Iisus la Ana* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud(?); *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *FEREȘTI*, naos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, sud (?); *IEUD*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.
- *Iisus la Cămașa* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord(?); *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *FEREȘTI*, naos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.
- *Iisus în fața marilor arhierei* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord.
- *Lepădarea apostolului Petru* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic.
- *Iisus la Pilat* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic (și „visul nevastei lui Pilat”); *BORȘA*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *IEUD*, naos, perete vestic (și „visul nevastei lui Pilat”); *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic.
- *Iuda aruncă arginții și se spinzură* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic(?); *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, perete vestic și poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Iisus la Irod* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Pilat se spală pe mâini* — *IEUD*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *ȘIEU*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud.
- *Flagelarea* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord(?); *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud.
- *Băljocirea lui Iisus* — *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.
- *Schimbarea hainelor* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *FEREȘTI*, naos, perete nordic; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Incoronarea cu spini* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
- *Drumul crucii* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic (cu „Năframa sf. Veronica”); *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLI-*
- NEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord (cu „Năframa sf. Veronica”); *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *FEREȘTI*, naos, perete sudic (patru episoade inspirate din „stațiile” iconografiei catolice); *IEUD*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord (cu „Năframa sf. Veronica”); *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.
- *Golgota cu cele trei cruci și instrumentele Patimilor* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord.
- *Punerea pe cruce* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *FEREȘTI*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord.
- *Crucificarea* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord și timpă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timpă; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timpă; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord și timpă; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, altar, perete nord-estic și timpă; *GLOD*, altar, perete estic; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord și timpă; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord; *SÎRBI-SUSANI*, timpă; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.
- *Cămașa lui Iisus trasă la sorți* — *DESEȘTI*, altar, perete nord-estic; *FEREȘTI*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord.
- *Pelicanul, simbol al lui Iisus crucificat* (în cadrul compoziției „Crucificării”) — *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord.
- *Coborirea de pe cruce* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete nordic; *IEUD*, timpă; *BUDEȘTI-SUSANI*, timpă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timpă; *SÎRBI-SUSANI*, timpă.
- *Plângerea lui Iisus* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, timpă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic și timpă; *CORNEȘTI*, altar, perete nord-estic; *DESEȘTI*, timpă; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nord-estic și naos, perete nordic; *IEUD*, timpă; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord; *SÎRBI-SUSANI*, timpă; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

d) *Ciclul aparițiilor după Înviere*
 — *Înnierca* — (ingerul se arată femeilor și Iisus iese din mormint) — **BÎRSANA**, naos, poalele boltii, nord; **BORȘA**, naos, perete vestic; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, naos, poalele boltii, nord; **DESEȘTI**, naos, poalele boltii, nord și timplă; **FEREȘTI**, altar, perete nord-estic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, naos, boltă, nord; **IEUD**, naos, poalele boltii, nord; **POIENILE IZEI**, naos, poalele boltii, nord; **ROZAVLEA**, altar, panou de boltă, sud-est și naos, poalele boltii, nord; **ȘIEU**, naos, poalele boltii, nord.
 — *Mironosițele la mormint* — **BÎRSANA**, naos, poalele boltii, nord; **BUDEȘTI-SUSANI**, altar, perete sudic(?); **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete nordic; **CORNEȘTI**, naos, perete nordic; **DESEȘTI**, altar, perete sud-estic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, naos, perete vestic; **POIENILE IZEI**, pronaos, perete sudic; **ROZAVLEA**, naos, perete sudic; **ȘIEU**, naos, perete sudic.
 — *Iisus arătându-se Magdalenei*, **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete sud-estic; **POIENILE IZEI**, pronaos, perete sudic.
 — *Iisus cu Luca și Cleopa* — **BÎRSANA**, naos, perete vestic; **CORNEȘTI**, altar, perete sudic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, altar, panou de boltă, est.
 — *Cina din Emaus* — **BÎRSANA**, naos, perete vestic; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, naos, perete vestic.
 — *Coborirea la limb (Anastasis)* — **CUHEA**, naos, poalele boltii, nord; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, naos, perete nordic.
 — *Necredința lui Toma* — **BÎRSANA**, naos, poalele boltii, nord; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, naos, poalele boltii, sud; **CORNEȘTI**, naos, perete nordic; **CUHEA**, pronaos, perete sudic; **DESEȘTI**, naos, boltă, sud; **POIENILE IZEI**, naos, perete sudic; **ROZAVLEA**, naos, perete sudic; **ȘIEU**, naos, perete sudic.
 — *Înălțarea lui Iisus* — **FEREȘTI**, naos, perete vestic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, naos, perete vestic(?); **IEUD**, naos, timpan vest.

ILIE, prooroc — **BÎRSANA**, naos, timplă (printre proorocii Maicii Domnului); **IEUD**, naos, perete nordic și pronaos, tavan.
 — *Ilie hrănit de corb* — **BÎRSANA**, naos, boltă, sud; **CORNEȘTI**, naos, boltă, sud; **CUHEA**, pronaos, perete sudic; **IEUD**, pronaos, tavan.
 — *Jertfa lui Ilie* — **BÎRSANA**, altar, perete sudic; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete nordic și naos, boltă, nord; **FEREȘTI**, naos, boltă, nord(?).
 — *Ilie omoară pe preoții lui Baal* — **CORNEȘTI**, naos, boltă, nord.

— *Înălțarea lui Ilie* — **BÎRSANA**, naos, centrul boltii; **BORȘA**, naos, perete vestic; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, naos, perete nordic; **CUHEA**, pronaos, perete sudic; **CORNEȘTI**, naos, boltă, nord; **FEREȘTI**, naos, boltă, sud; **IEUD**, pronaos, tavan; **POIENILE IZEI**, naos, perete vestic; **ROZAVLEA**, naos, boltă, sud; **ȘIEU**, naos, boltă, sud.

IOAN, sfânt — **IEUD**, naos, perete sudic.

IOAN, sfânt (arhiepiscop al Ierusalimului) — **BUDEȘTI-SUSANI**, altar, perete nordic; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete nordic.

IOAN, evanghelist — v. la Evangheliști.

IOAN BOTEZĂTORUL, sfânt — **BÎRSANA**, altar, perete nordic; **BORȘA**, altar, perete sudic; **CUHEA**, altar, panou de boltă, nord-est; **ROZAVLEA**, altar, perete nordic.

— *Ioan botezând sau proorocind* — **BORȘA**, naos, poalele boltii, sud; **CUHEA**, altar, panou de boltă, est.

— *Ioan Botezătorul în închisoare* — **BORȘA**, naos, poalele boltii, sud.

— *Decapitarea lui Ioan Botezătorul* — **BORȘA**, altar, perete sudic; **CUHEA**, altar, panou de boltă, sud-est; **ROZAVLEA**, exterior, vest; **ȘIEU**, pronaos, perete nordic.

— *Irodiada și soldatul cu capul sf. Ioan* — **BÎRSANA**, naos, perete sudic; **CORNEȘTI**, naos, perete sudic.

— *Aflarea capului lui Ioan Botezătorul* — **BÎRSANA**, altar, perete nordic; **CORNEȘTI**, altar, perete sudic.

IOAN DAMASCHIN, sfânt ieromonah — **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete sudic; **IEUD**, altar, perete nordic.

IOAN MILOSTIVUL, sfânt ierarh (arhiepiscopul Alexandriei) — **BÎRSANA**, altar, perete sud-estic; **CORNEȘTI**, altar, perete nord-estic; **IEUD**, altar, perete nord-estic; **POIENILE IZEI**, naos, perete vestic.

IOAN, sfânt (mitropolit) — **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete sudic; **IEUD**, altar, perete nordic și sudic (mitropolit al Moscovei).

IOAN CEL NOU, sfânt mucenic — **BÎRSANA**, naos, perete sudic (martiriul sfântului, două episoade); **ROZAVLEA**, naos, perete nordic.

ION, sfânt ierarh, **POIENILE IZEI**, altar, perete sudic.

IONĂ, prooroc — (printre proorocii lui Iisus) — **BÎRSANA**, timplă.
 — *Iona ieșind din chit și propovăduind*, **CORNEȘTI**, naos, perete vestic (două episoade).

IOREST, sfânt — **CUHEA**, naos, perete nordic.

IOSIF, fiul lui Iacov.

— *Iosif vindut de frații săi* — **CORNEȘTI**, naos, perete vestic.

— *Iosif și nevasta lui Putifar* — **CUHEA**, pronaos, tavan.

IOSUA NAVI, drept (cu arhanghelul Mihail) — **BÎRSANA**, naos, boltă, nord.

IOV, drept.

— *Jertfa lui Iov*, **BÎRSANA**, altar, perete vestic.

IPOLIT, sfânt ierarh (papă al Romei), **BÎRSANA**, altar, perete sudic.

ISAAC, patriarh.

— *Isaac binecuvântându-l pe Iacov* — **CUHEA**, pronaos, perete sudic; **ROZAVLEA**, naos, poalele boltii, nord.

— *Sacrificiul lui Isaac* — vezi la Avraam; — vezi la Judecata de apoi — cei trei patriarhi în rai.

ISAIA, prooroc — **IEUD**, naos, perete nordic.

— *Isaia (printre proorocii Maicii Domnului)* — **BÎRSANA**, timplă; **BUDEȘTI-SUSANI**, timplă; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, timplă și pronaos, perete estic; **IEUD**, timplă și pronaos, perete estic; **SÎRBI-SUSANI**, timplă.

— *Viziunea lui Isaia* — **BÎRSANA**, altar, perete vestic.

IUDIT și **HOLOFERN** — **DESEȘTI**, naos, perete nordic; **CUHEA**, pronaos, tavan.

IULIANA, sfântă mucenică — **DESEȘTI**, pronaos, tavan; **IEUD**, pronaos, perete nordic.

JUDECATĂ DE APOI — **BÎRSANA**, pronaos, perete sudic (fragment); **BORȘA**, pronaos, perete estic; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, pronaos, perete vestic; **CORNEȘTI**, pronaos, pereții vestic, nordic, estic și sudic; **CUHEA**, pronaos, pereții vestic și estic; **DESEȘTI**, pronaos, pereții estic, nordic și sudic; **DRAGOMIREȘTI**, pronaos, pereții vestic, sudic și nordic; **FEREȘTI**, pronaos, perete sudic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, exterior, perete vestic (fragment); **IEUD**, pronaos, pereții vestic, nordic și sudic; **ONCEȘTI**, pronaos, perete vestic; **POIENILE IZEI**, pronaos, pereții vestic, nordic și sudic; **ROZAVLEA**, pronaos, pereții nordic, sudic și estic; **ȘIEU**, pronaos, pereții vestic, nordic, sudic și estic.

LAMEH, drept — vezi la Cain și Avel.

LAURENTIE, sfânt arhidiacon — **BÎRSANA**, altar, perete vestic; **CUHEA**, altar, perete vestic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, altar, perete sudic.

LOT, nepotul lui Avraam.

— *Arderea Sodomei și Gomorei* — **BÎRSANA**, naos, boltă, nord; **CORNEȘTI**, naos, boltă, nord; **DESEȘTI**, naos, boltă, nord.

— *Lot îmbălat de fiicele sale* — **ROZAVLEA**, naos, perete vestic.

LUCA, evanghelist — vezi la evangheliști.

MACARIE, sfânt cuvios — **BÎRSANA**, altar, perete sud-estic; **BORȘA**, naos, perete sudic.

MACARIE, sf. ierarh (patriarh al Ierusalimului), **POIENILE IZEI**, altar, perete estic.

MAICA DOMNULUI

a) Reprezentări

— *Fecioara Maria* — **ROZAVLEA**, pronaos, perete estic.

— *Maica Domnului cu pruncul (Hodi-għitria)* — **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, pronaos, perete estic.

— *Maica Domnului cu pruncul (incoronată și cu sceptru)* — **BÎRSANA**, timplă („Mater Deus”); **CORNEȘTI**, pronaos, tavan.

— *Maica Domnului cu pruncul, între arhangheli și prooroci* — **CORNEȘTI**, pronaos, perete estic.

— *Maica Domnului orantă* — **DESEȘTI**, naos, boltă, sud; **FEREȘTI**, naos, centrul bolții.

— *Maica Domnului orantă, încadrată de prooroci* — **FEREȘTI**, altar, tavan; **ȘIEU**, pronaos, perete estic, **POIENILE IZEI**, pronaos, perete estic.

— *Maica Domnului Platytera* — **BUDEȘTI-SUSANI**, timplă; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, timplă.

— *Maica Domnului protecloare* — **BORȘA**, naos, perete vestic, **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, altar, perete nordic; **CORNEȘTI**, altar, tavan; **CUHEA**, naos, timpan, vestic (cu Ioachim, Ana și prooroci) și pronaos, perete nordic; **FEREȘTI**, altar, tavan.

— *Maica Domnului „Născăloarea lui Dumnezeu, zid tuturor fecioarelor”* — **CUHEA**, pronaos, tavan.

— *Maica Domnului asociată sf. Treimi* — **CUHEA**, pronaos, perete estic.

b) Scene din ciclul vieții Fecioarei și copilăriei lui Iisus

— *Rugăciunea sf. Ana în grădină* — **CORNEȘTI**, pronaos, perete nordic.

— *Prezentarea Fecioarei la templu* — **DESEȘTI**, altar, perete nordic; **IEUD**, naos, perete sudic.

— *Buna Vestire* — **BORȘA**, altar, perete nord-estic(?); **BUDEȘTI-SUSANI**, altar, perete sud-estic; **CUHEA**, altar, perete estic; **DESEȘTI**, altar, perete estic; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, altar, perete estic; **IEUD**, altar, perete estic și pronaos, perete estic; **POIENILE IZEI**, altar, perete estic.

— *„Cînd au pus Maica Precista minunile la loc”* — **CORNEȘTI**, pronaos, perete sudic.

— *Înălțirea Maicii Domnului cu Elisabeta* — **CORNEȘTI**, pronaos, perete nordic; **FEREȘTI**, pronaos, perete nordic.

— *Adorația magilor și păstorilor* — **CUHEA**, pronaos, perete nord și sud (trei episoade).

— *Fuga în Egipt* — **BÎRSANA**, naos, perete sudic; **CORNEȘTI**, pronaos, perete sudic; **FEREȘTI**, pronaos, perete nordic.

— *„Rugăciunea Mariei în Muntele Măslinilor”* — **CORNEȘTI**, pronaos, perete nordic.

c) Scene din ciclul Maicii Domnului

— *Înălțarea Maicii Domnului* — **BÎRSANA**, naos, boltă, nord; **CORNEȘTI**, altar, perete vestic; **FEREȘTI**, naos, perete vestic; **POIENILE IZEI**, altar, perete vestic; **ROZAVLEA**, altar, tavan.

— *Încoronarea Fecioarei (de către sf. Treime)* — **BÎRSANA**, altar, tavan; **CUHEA**, altar, perete vestic.

MALEAHIA, sfânt prooroc — **BUDEȘTI-SUSANI**, altar, perete nord-estic(?).

MANUII, sfânt mucenic — **IEUD**, altar, perete sudic.

MARCU, sfânt cuvios — **BÎRSANA**, altar, perete sudic; **DESEȘTI**, altar, perete sudic.

MARDARIE, sfânt mucenic — **IEUD**, naos, perete sudic; **CUHEA**, naos, perete nordic.

MARIA EGIPTEANCA, sfântă cuvioasă. — *Împărtășirea ei* — **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, pronaos, perete vestic; **CORNEȘTI**, pronaos, perete sudic.

— *Înmormîntarea ei* — **BORȘA**, naos, perete sudic; **CORNEȘTI**, pronaos, perete sudic.

MARIA MAGDALENA, mîroforă — **IEUD**, pronaos, perete estic; **POIENILE IZEI**, naos, perete vestic.

MARINA, sfântă mucenică (martelînd diavolul) — **CORNEȘTI**, pronaos, perete estic; **IEUD**, pronaos, perete estic.

MATEI, evanghelist — vezi la Evangheliști.

MELETIE, sfânt — **POIENILE IZEI**, altar, panou de boltă, nord.

MELHISEDEC, rege preot din „Vechiul Testament” — **BUDEȘTI-SUSANI**, altar, perete vestic; **CUHEA**, altar, perete vestic; **DESEȘTI**, altar, perete vestic; **ȘIEU**, altar, perete sud-estic(?).

MIHAIL, arhanghel — **BÎRSANA**, ușă diaconescă și naos, boltă sud (în „Soborul arhanghelilor”); **CUHEA**, altar, perete vestic și naos, perete vestic; **CORNEȘTI**, naos, boltă (în „Soborul arhanghelilor”) și pronaos, perete estic; **DESEȘTI**, altar, panou de boltă, nord; **ROZAVLEA**, ușă diaconescă.

— *„în chip de călugăr”* — **DESEȘTI**, altar, perete sudic;

— *salvînd biserica sa din Colose* — **BÎRSANA**, altar, panou de boltă, sud;

— *salvînd un copil* — **BÎRSANA**, altar, perete nordic.

MOISE, prooroc — **BÎRSANA**, timplă (prevestind „Răstignirea”); **BUDEȘTI-SUSANI**, timplă; **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, timplă; **DESEȘTI**, timplă; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, altar, panou de boltă, sud; **IEUD**, timplă și pronaos, perete estic; **ROZAVLEA**, altar, perete vestic; **ȘIEU**, altar, perete vestic (singur sau printre proorocii Maicii Domnului).

— *Moise prunc găsit de fata faraonului* — **ROZAVLEA**, naos, poalele bolții, nord.

— *Moise vede rugul arzînd* — **ROZAVLEA**, naos, poalele bolții, nord.

— *Moise transformă toiagul în șarpe* — **ROZAVLEA**, naos, poalele bolții, nord.

— *Moise trimite iscoade pe pămîntul făgăduinței* — **ȘIEU**, altar, perete vestic.

— *Moise ridică șarpele de aramă* — **ROZAVLEA**, naos, poalele bolții, nord; **ȘIEU**, naos, poalele bolții, nord.

— *Moise primește tablele legii* — **BÎRSANA**, naos, perete vestic; **ROZAVLEA**, naos, perete vestic; **ȘIEU**, altar, perete vestic și naos, perete vestic; **POIENILE IZEI**, naos, perete sudic.

MOCHIE (Muchie), sfânt mucenic — **DESEȘTI**, naos, perete sudic.

MUCENICI, sfinți, neidentificați — **DESEȘTI**, naos, pereții de nord și sud; **GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA**, naos, perete sudic.

NAUM, prooroc — **BÎRSANA**, timplă (printre proorocii lui Iisus).

NESTOR, sfânt mucenic.

— *Lupta lui Nestor cu Lie păgînil* — **BÎRSANA**, naos, poalele bolții, sud; **BUDEȘTI-SUSANI**, naos, perete nordic (trei episoade); **BORȘA**, pronaos, perete nordic (două episoade); **CĂLINEȘTI-CĂIENI**, naos, perete nordic (două episoade); **CORNEȘTI**, naos, perete sudic; **CUHEA**, naos, perete nordic; **DESEȘTI**, naos, perete nordic; **FEREȘTI**, naos, poalele bolții, sud; **IEUD**, naos, perete nordic (trei

episoade); *POIENILE IZEI*, naos, perete nordic; *ROZAVLEA*, pronaos, perete sudic; *ȘIEU*, pronaos, perete sudic.

NICOLAE, sfânt ierarh — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *BORȘA*, altar, perete vestic; *CORNEȘTI*, altar, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sud-estic; *IEUD*, altar, perete sud-estic.

— *Sf. Nicolae scapă de la moarte pe cei trei bărbai* — *DESEȘTI*, naos, boltă, nord.

— *Ducerea moaștelor sf. Nicolae* — *BORȘA*, naos, perete sudic.

NOE, drept, patriarh.

— *Noe bate toaca* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud.

— *Apele cresc, Corabia pe ape* — *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

— *Corabia pe Ararat și ieșirea oamenilor pe uscat* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

ONUFRIE, sfânt cuvios.

— *Împărtășirea lui* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *BORȘA*, naos, perete sudic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *CUHEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, altar, panou de boltă, nord; *POIENILE IZEI*, altar, perete nordic.

ORENDIE, sfânt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete vestic.

OSIE, prooroc — *BÎRSANA*, timplă (printre proorocii lui Iisus).

PAFNUTIE, sfânt cuvios — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic.

PAHOMIE, sfânt cuvios — *DESEȘTI*, altar, perete sudic.

— *Împărtășirea sf. Pahomie* — *ȘIEU*, altar, panou de boltă, sud.

PANTELIMON, sfânt mucenic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

PARASCHIVA, sfântă cuvioasă — *BORȘA*, naos, perete sudic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *IEUD*, pronaos, perete estic.

— *Scene de martiraj* — *IEUD*, pronaos, perete nordic (șase episoade).

PARMENA, apostol, diacon — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic.

PATRIARHI — vezi la Avraam, Iacov și Isaac.

— *Arborele patriarhilor* — *DESEȘTI*, naos, timpan vest.

PAVEL, apostol — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa); *DESEȘTI*, naos, perete vestic (ușa); *ROZAVLEA*, altar, perete estic.

— *Converțirea lui Saul pe Drumul Damascului* — *BÎRSANA*, naos, perete nordic; *BORȘA*, naos, perete nordic; *IEUD*, naos, perete sudic. — *Martiriul lui* — *ȘIEU*, naos, perete nordic.

PETRU, apostol — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa); *DESEȘTI*, naos, perete vestic (ușa); *ROZAVLEA*, altar, perete estic; *ȘIEU*, altar, perete vestic. — *Chemarea lui* — *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, nord.

— *Lepădarea* — vezi la Iisus
— *Eliberarea lui din închisoare* — *IEUD*, pronaos, perete estic; *ȘIEU*, naos, perete nordic.

PETRU DIN ALEXANDRIA, viziunea lui — *BÎRSANA*, altar, perete nord-estic; *BORȘA*, altar, perete nord-estic(?) și naos, perete sudic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nord-estic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, sud; *CORNEȘTI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete sudic; *POIENILE IZEI*, altar, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

PETRU, mitropolit de Kiev — *IEUD*, altar, perete estic.

PIATON, sfânt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

PROCOPIE, sfânt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

PROHOR, sfânt (apostol, episcop al Nicomediei) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic.

PROOROCI, ai Maicii Domnului, nominalizați — *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *DESEȘTI*, timplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*, pronaos, perete estic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete estic; *ȘIEU*, pronaos, perete estic.

ROMAN, sfânt — *BORȘA*, naos, perete sudic.

SAMSON, erou — *DESEȘTI*, pronaos, perete vestic.

— *Samson ucigând leul* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa); *DESEȘTI*, pronaos, perete vestic; *IEUD*, naos, perete vestic (ușa).

— *Samson ia porțile cetății Gaza* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa).

— *Samson și Dalila* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa).

— *Samson dărină templul filistenilor* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa).

SAVA ȘI SIMEON, sfinți — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete nord-estic.

SERAFIMI — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, tavan; *IEUD*, altar, tavan și pronaos, sud și nord.

— în cadrul ierarhiei cerești

SERGHIE, sfânt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *BÎRSANA*, altar, perete estic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *IEUD*, altar, panou de boltă, sud; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord.

SLUJBE

— „*Cele 40 de slujbe ce s-au arătat be-leagului*” („*Săririndar*”) — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *CORNEȘTI*, altar, perete sud-estic.

SOARELE ȘI LUNA — *CORNEȘTI*, naos, centrul bolții; *IEUD*, pronaos, tavan; *CUHEA*, pronaos, tavan.

SOFIA, sfântă mucenică — *DESEȘTI*, pronaos, tavan; *IEUD*, pronaos, perete estic.

SOFONIE, prooroc — *BÎRSANA*, timplă; *DESEȘTI*, pronaos, perete nordic.

SOFRONIE, sfânt cuvios — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

SOFRONIE, sfânt ierarh (patriarh de Ierusalim) — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic.

SOLOMON, prooroc — *BÎRSANA*, timplă (printre proorocii „Răstignirii”); *BUDEȘTI-SUSANI*, timplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timplă; *DESEȘTI*, timplă, și pronaos, perete nordic; *IEUD*, timplă; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii „Răstignirii”).

STILPNIC, sfânt, neidentificat *BORȘA*, naos, perete vestic.

ȘTEFAN, sfânt arhidiacon — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic; *BORȘA*, altar, perete vestic; *CUHEA*, altar, perete vestic, și naos, boltă, nord; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete vestic; *ROZAVLEA*, altar, perete sud-estic.

— *Lapidarea sf. Ștefan* — *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, altar, perete sud-estic; *ȘIEU*, naos, perete nordic.

TALALEU (Taleleu), sfânt mucenic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

TEODOSIE, sfânt cuvios — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord; *ȘIEU*, altar, perete sudic.

TEODOR, sfânt ierarh — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete sudic.

TEODOR TIRON, sfânt mare mucenic militar — *BÎRSANA*, naos, perete sudic; *CORNEȘTI*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete sudic.

TEODOR STRATILAT, sfânt mucenic — *BÎRSANA*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

TEODOR STUDIT, sfânt cuvios — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

TEOFAN, sfânt cuvios — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

TEOPEMPT, sfânt mucenic — *IEUD*, altar, perete sudic.

TEOTIM, sfânt mucenic — *IEUD*, altar, perete sudic.

TIMOTEI, sfânt — *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nordic.

TREIMEA SFÎNTĂ (Dumnezeu-Tatăl, Iisus cu crucea și Sf. Duh-Porumbel) — *BORȘA*, naos, centrul bolții; *COR-*

NEȘTI, naos, centrul bolții; *FEREȘTI*, naos, centrul bolții; *IEUD*, altar, perete estic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, est, și naos, centrul bolții; *ROZAVLEA*, naos, centrul bolții; *ȘIEU*, naos, centrul bolții.

TREIMEA SFÎNTĂ LA MAMVRI — vezi la AVRAAM, *Filoxenia lui*.

TRIFON, sfânt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

VARUH, prooroc — *BÎRSANA*, timpă (printre proorocii lui Iisus).

VARVARA, sfântă mucenică — *DESEȘTI*, pronaos, tavan; *IEUD*, naos, poalele bolții. sud.

VĂMILE VĂZDUHULUI — în cadrul „Judecății de apoi” — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, pronaos, perete vestic; *IEUD*, pronaos, perete vestic; *ONCEȘTI*, pronaos, perete vestic.

VASILE, sfânt — *IEUD*, altar, perete nordic.

VERONICA, sfântă — *IEUD*, pronaos perete estic.
— în *Drumul crucii*, vezi la Iisus.

XENIA, cuvioasă — *IEUD*, pronaos, perete estic.

ZAHARIA, preot-prooroc — *BÎRSANA*, naos, timpă (printre proorocii lui Iisus); *BUDEȘTI-SUSANI*, timpă, *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, timpă; *IEUD*, timpă, și pronaos, perete estic; *SÎRBI-SUSANI*, timpă (printre proorocii Maicii Domnului).

— *Zaharia vestit de inger* — *BÎRSANA*, altar, perete estic; *CORNEȘTI*, altar, perete estic; *CUHEA*, naos, perete nordic; *ȘIEU*, altar, perete estic.

ZOSIMA, sfânt cuvios.

— *Împărtășirea lui* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic.

— *Sf. Zosima împărtășind-o pe Maria Egipteanca* — vezi la Maria Egipteanca.

NOTE

¹ Am folosit în mod convențional termenul „panou de boltă” pentru a denumi una dintre suprafețele trapezoidale care intră în componența unei „bolți poligonale”.

² Am folosit în mod convențional termenul „poală de boltă” pentru a denumi acea parte (dreaptă) a bolții cuprinsă între punctul de sprijin și nașterea bolții.

- APȘA-DE-MIJLOC n. 344
 Arbore, Suceava n. 129, n. 181
 BAIĂ MARE p. 92, n. 247, n. 333
 Berbești, Maramureș p. 23
 Bîrsana, Maramureș p. 15, p. 59,
 p. 66—76, p. 80, p. 86, p. 89, n. 38,
 n. 74, n. 94, n. 254, n. 274, n. 298
 Bocicoel, Maramureș p. 80, n. 70,
 n. 308
 Borșa, Maramureș p. 23, p. 90—92,
 n. 57, n. 58, n. 75, n. 231, n. 332,
 n. 333
 Botiza, Maramureș p. 42, n. 242, n. 314
 Breb, Maramureș p. 22, n. 89
 București n. 57
 Budești, Maramureș p. 23, p. 29—32,
 p. 38, p. 41, p. 42, p. 43, p. 77,
 n. 70, n. 91, n. 99, n. 135, n. 305
 CAREI, Satu Mare n. 247
 Călinești, Maramureș p. 23, p. 25—29,
 p. 30, p. 31, p. 36, p. 41, p. 42,
 n. 57, n. 94, n. 109, n. 110, n.
 153, n. 162, n. 107, n. 344
 Căplenii, Maramureș n. 247
 Chiulești, Cluj p. 43
 Coaș, Maramureș n. 229
 Cornești, Maramureș p. 59, p. 60—66,
 n. 74, n. 255
 Cnhea, Maramureș p. 17, p. 50—56,
 n. 37, n. 38, n. 74, n. 230
 Cupșeni, Maramureș p. 43
 DESEȘTI, Maramureș p. 23, p. 41,
 p. 42, p. 43—49, n. 94, n. 194,
 n. 209, n. 222, n. 274
 Dintr-un lemn, mănăstire, Vilcea n. 57
 Dirlos, Sibiu n. 181
 Dobric, Maramureș p. 43, n. 206
 Dragomirești, Maramureș p. 81, p. 83,
 p. 96—97, n. 272, n. 274, n. 308,
 n. 309, n. 314, n. 315, n. 341, n. 341
 Dușești, Bihor n. 344
 FĂGĂRAȘ, Brașov n. 222
 Ferești, Maramureș p. 23, p. 78, n. 307
 Frîncezii Boiului, Maramureș p. 43
 GIULEȘTI, Maramureș p. 17, n. 37,
 n. 87
 Giulești-Mănăstirea, Maramureș p. 21—
 22, p. 23, n. 74, n. 88
 Glod, Maramureș p. 42, p. 77, n. 306
 HOTAR, Bihor, n. 344
 Hunor, mănăstire, Suceava n. 57,
 n. 129
 IEUD, Maramureș p. 24, p. 28, p. 32—
 42, n. 143, n. 144, n. 187
 LĂPUȘ, Maramureș p. 42, p. 43, n. 194
 Libotin, Maramureș p. 43, n. 207
 Lukov-Venecia (Sovacia) n. 91
 MĂLÎNCRAV, Sibiu n. 153
 Moisei, Maramureș p. 15, n. 55, n. 88,
 n. 344
 Moldovița, mănăstire, Suceava n. 129
 Muncaci n. 44
 NĂNEȘTI, Maramureș p. 59, p. 76,
 n. 255, n. 303
 ONCEȘTI, Maramureș p. 43, n. 88,
 n. 91, n. 225
 POIANA Porcului, Maramureș n. 201
 Poienile Izei, Maramureș p. 42, p. 92—
 96, n. 202, n. 337, n. 341, n. 344
 Poieni-de-sub-Munte, Maramureș n. 69
 Plopiș, Maramureș n. 333
 Probota, mănăstire, Suceava n. 44, n. 55
 Putna, mănăstire, Suceava n. 44, n. 55
 RĂȘINARI, Sibiu n. 222
 Rîmnicu-Vilcea, Vilcea n. 57, n. 222
 Rogoz, Maramureș p. 42, p. 43, n. 201
 Rona de Jos, Maramureș p. 80, n. 309
 Rozavlea, Maramureș p. 81, p. 83—86,
 p. 89, p. 90, n. 75, n. 315, n. 344
 SATU MARE n. 247
 Sat-Șugatag, Maramureș p. 97, n. 344
 Săcel, Maramureș p. 81, n. 314
 Săliște, Maramureș p. 97, n. 75, n. 108,
 n. 199, n. 344
 Săliște, Sibiu n. 222
 Sărăsău, Maramureș n. 314
 Sibiel, Sibiu n. 57
 Sighetu Marmației, Maramureș p. 57,
 n. 75, n. 107, n. 247
 Sirbi, Maramureș p. 23, p. 32, p. 40,
 p. 41, p. 42, p. 43, n. 16, n. 93,
 n. 191, n. 193, n. 225
 Slătioara, Maramureș n. 344
 Strimtura, Maramureș p. 97, n. 69,
 n. 344
 Strei, Hunedoara n. 181
 Suci de Sus, Maramureș p. 43
 Șicu, Maramureș p. 81, p. 86—90, n. 324
 Șurdești, Maramureș n. 333
 TISMANA, mănăstire, Gorj n. 44
 UNGURENI, Maramureș p. 42, n. 200
 VALEA CRIȘULUI, Mureș n. 344
 Văleni, Maramureș p. 24, p. 59, p. 76—
 77, n. 57, n. 107, n. 301
 Vișeu-de-Mijloc, Maramureș n. 255,
 n. 274, n. 301, n. 303
 Vișeu-de-Sus, Maramureș n. 344
 Voroneț, Suceava n. 44, n. 129

- 1 Ioan Mihaly de Apșa. *Diplome maramureșene din secolele XIV și XV*, Sibghet, 1900.
- 2 Ioan Birlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909.
- 3 Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925.
- 4 G. F. Rafiroiu, *Maramurășul; mănăstirea din Peri*, Oradea, 1931.
- 5 Simion Reli, *Biserica română din Maramureș*, Cernăuți, 1938.
- 6 Tiberiu Morariu, *Țara Maramureșului în lumina literaturii științifice*, Cluj, 1939, extras din *Gazeta ilustrată*, 1939, nr. 9—10.
- 7 Alexandru Filipașcu, *Istoria Maramureșului*, București, 1940; același autor a mai publicat lucrările *Le Maramures*, Sibiu, 1944; *Voievodatul Maramureșului. Originea, structura și tendințele lui*, Sibiu, 1945, extras din *Transilvania*, an. 76, nr. 3—4.
- 8 Victor Brătulescu, *Biserici din lemn din Maramureș*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXXIV, 1941, fasc. 107—110.
- 9 Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească*, București, 1957; ulterior lucrarea — revăzută și adăugită — a apărut sub titlul *Arhitectura populară în România*, București, 1971.
- 10 Paul Petrescu, *Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1967, nr. 1.
- 11 I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968; a se vedea și recenzia noastră *Arta veche a Maramureșului și pătimirile sale*, în „Astra”, 1969, nr. 1.
- 12 Trancred Bănățeanu, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, București, 1969; capitolul *Așezări, arhitectură, porți* a fost redactat de Paul Petrescu.
- 13 Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970.
- 14 Marius Porumb, *Icoane din Maramureș*, Cluj-Napoca, 1975.
- 15 I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 83.
- 16 Aurel Bongiu, *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta” 1970, nr. 8; idem, *Cîteva observații asupra bisericii din Sirbi-Susani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, 1970, nr. 4, p. 51—50. Pornind de la monumentul amintit în titlul articolului, autorul se ocupă în fapt de toate monumentele cu pictură murală de pe valea Cosăului, extinzînd și aprofundînd, ulterior, cercetările asupra întregului Maramureș, Aurel Bongiu și-a susținut doctoratul la universitatea Vincennes — Paris cu lucrarea intitulată: *La peinture murale des églises en bois du Maramureș* (încă nepublicată).
- 17 „Studii și cercetări de istoria artei”, 1/1980.
- 18 Definind monumentul istoric ca Pe acel ceva ce „cuprinde în sine mai multe lucrări: un meșteșug de a clădi care nu se mai obișnuiește, o frumuseță care nu se mai poate îndeplini și, pe lângă acestea, o sumă mai mare sau mai mică de amintiri, ceva din viața oamenilor care s-au strecurat, rugîndu-se, luptînd, trăind între acele ziduri sau între pereții aceia” (*Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice?*, în „Semănătorul”, 14 nov. 1904, p. 721), N. Iorga punea în circulație ideea că orice monument (respectiv operă de artă) face posibile mai multe tipuri de lectură și că în spatele fiecărei aparențe artistice se ascunde o complexă realitate istorică și culturală. De aici pînă la metoda iconologică a lui E. Panofski nu mai era de făcut decît un pas.
- 19 N. Iorga, *Ce este vechea noastră artă?*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXXV, iul.—oct. 1912, p. 113—114.

- 20 Adoptăm aici punctul de vedere al lui E. Panofski, *Essays d'iconologie*. Paris, 1967.
- 21 Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, Boston, New York, 1934, p. 47.
- 22 Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927, p. 4.
- 23 Lucian Blaga, *Interferențe stilistice* (capitolul din lucrarea „Ființa istorică”), „Viața Românească”, 9/1976, p. 17.
- 24 Noțiune folosită de R. Benedict în *Patterns of Culture*.
- 25 Noțiune folosită de L. Blaga în *Trilogia Culturii*.
- 26 Robert Lowie, *Introduction to Cultural Anthropology*, New York, 1940, p. 375.
- 27 *Ibidem*, p. 375; vezi în același sens opinia lui Bronislav Malinowski, pentru care împrumutul cultural este tot atât cât și invenția, o veritabilă „creație”.
- 28 Mara și Nicolae Popp, *Două aspecte ale Carpaților polonezi — urme românești în viața pastorală a Carpaților polonezi*, București, 1936 și Ștefan Metes, *Colonizări românești în secolele XVIII—XX*, ed. a II-a, București, 1977, p. 22—36 și 37—54.
- 29 Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, p. 40.
- 30 Mihail Ioan, *Diplome maramureșene din secolele XIV—XV*, Sighet, 1900, p. 92, 134, 106 și 14 (în ordinea citării în text).
- 31 R. Popa, *Țara Maramureșului*, p. 215.
- 32 *Ibidem*, p. 118.
- 33 *Ibidem*, p. 135.
- 34 Pentru veacul XIV sînt cunoscute: cnezatul familiei lui Bogdan-Vodă. „descălecătorul” Moldovei, care cuprindea satele de pe Valea Vișeuului și de pe cursul superior al Izei, cu centrul la Cuhea; cnezatele Văii Cosăului și Văii Marei; cnezatul Varaliei care îngloba satele de pe cursul inferior al Izei; în sfîrșit, cnezatele Cimpulungului, Tala-borului și Văii Birjava, ale căror limite teritoriale sînt astăzi mai greu de precizat, *ibidem*, p. 152—166.
- 35 *Ibidem*, p. 203—205.
- 36 Eudoxin Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, vol. XIV, I, București, 1887, p. 15.
- 37 Pentru secolul XIV sînt atestate numeroase biserici parohiale, dintre care construcțiile din piatră de la Cuhea, Giulești, Sărăsău, Biserica Albă, R. Popa, *Țara Maramureșului*, p. 224—230.
- 38 Sporadic atestate documentar (pentru secolul XIV, lăcașurile din Peri. Cuhea, Birsana). mănăstirile rămîn în general izolate și de mică importanță, *ibidem*, p. 217—218.
- 39 P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, 1965, p. 84.
- 40 R. Popa, *Țara Maramureșului*, p. 221.
- 41 *Ibidem*, p. 223 și M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, București, 1981, p. 182.
- 42 R. Popa, *op. cit.*, loc. cit., capitolul „Societatea maramureșeană în veacul al XIV-lea”, p. 140 și notele 26—27.
- 43 M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, p. 189.
- 44 *Ibidem*, p. 190. Menționăm cîteva exemple: în 1604 un anume Serghie, fost egumen la mănăstirea Tismana din Țara Românească, a fost rînduit de Mihai Viteazu ca episcop de Muncaci și Maramureș; într-o scrisoare din 30 august 1608 Constantin Movilă al Moldovei îl înștiințează pe Gabriel Bathory al Transilvaniei că a trimis în Maramureș un episcop, la cererea credincioșilor de acolo, deoarece „înainte, în timpul principilor de pioasă amintire de aici se aduceau episcopi”; Ștefan II Tomșa al Moldovei cere permisiunea să trimită, în 1614, un episcop ortodox în Maramureș, „conform tradiției”.
- De asemenea sînt trimiși în Maramureș călugări din Moldova: pe la 1650 de la Voroneț, iar în 1682 de la mănăstirea Putna, v. N. Iorga, *Documente românești în arhivele Bistriței*, București, 1898, partea I, p. 92, doc. CXVI și partea II, p. 36, doc. CCXXVI.
- 45 Șt. Metes, *Serban Vodă Cantacuzino și biserica românească din Ardeal*, Văleni, 1915.
- 46 I. Birlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909, p. 165, nr. 598; N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria Românilor*, vol. XII, București, 1906, p. 91, nr. 252.
- 47 M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, p. 193—194.
- 48 I. Birlea, *Însemnări*, p. 36, nr. 144 și p. 139, nr. 504; G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. I, 1958, p. 115 și At. Popa, *Un cărturar bihorean din secolul al XVIII-lea*, „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, 1966, nr. 1—2.
- 49 M. Porumb, *Icoane din Maramureș*, 1975, p. 16 și nota 24, cu referire la Heinz Skrobucha, *Ikonen aus der Tschschostolovakei Praga*, 1971 și Janina Kłosinska, *Ikonen aus Polen*, Ikonen Museum, Recklinghausen, 1966, p. 2—14.
- 50 Al. Czipile, *Documente privilegiate la episcopia din Maramureș*, București, 1916, nr. 101, 107, 108, 109; S. Dragomir, *Istoria desrobirii religioase a românilor din Ardeal în secolul XVIII*, Sibiu, 1930, vol. II, p. 116—117 și M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, p. 196—200; dintre numeroasele exemple se impun cu pregnanță figurile episcopilor ortodocși Iosif Stoica și Dosoftei Teodorovici.
- 51 Tit Bud, *Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile românești din Maramureș*, Gherla, 1911, p. 3.
- 52 Al. Czipile, *Documente*, nr. 116.
- 53 M. Păcurariu, *Legăturile bisericii ortodoxe române din Transilvania cu Țara Românească și Moldova în secolele XVI—XVII*, Sibiu, 1960, p. 85 și urm.
- 54 I. Birlea, *Însemnări*, p. 132, p. 132, nr. 476 și 478, p. 133, nr. 484 și p. 134, nr. 488; Tit Bud, *Date istorice*, p. 53—54 și 87—89; At. Popa, *Biserici vechi de lemn din Transilvania și Maramureș*, p. 67—73.
- 55 Calistrat, egumenul mănăstirii Putna, desemnează pe Kir Teofan ca egumen al schitului din Moisei și cere episcopilor, vicarilor, protopopilor, preoților și boierilor din Maramureș să nu permită ca egumenul și călugării din Moisei „să fie supărați și smintiți din dogmele Răsăritului” (Al. Czipile, *Documente*, nr. 117).
- 56 I. Birlea, *Însemnări*, p. 134, nr. 489.
- 57 Cel mai cunoscut dintre aceștia este „Ionița Voița Suceveanul Moldoveanul” care străbate Maramureșul între 1750 și 1778, legînd cărți ortodoxe venite din celelalte țări române (se păstrează nouă exemplare legate de el în diferite sate maramureșene, I. Birlea, *Însemnări*, p. 70, nr. 237, p. 72, nr. 250, p. 81, nr. 281, p. 86, nr. 300, p. 115, nr. 409, p. 119, nr. 421, p. 138, nr. 501, p. 156, nr. 573, p. 182, nr. 656) Mai sînt cunoscuți și alți moldoveni care au circulat în Maramureș, cum este „Ierofteie ot Moldova”, și el legător de cărți; „Ștefan diacon din Țara Moldovei din mănăstirea Homorului”, care copiază un Octoih slavon; sau „Ioniță Manoil Moldovan” (I. Birlea, *Însemnări*, p. 94, nr. 330, p. 30, nr. 121, p. 37—38, nr. 150). Cumpăratul și păstrarea cărților ortodoxe căpătase proporții de act cultural cu semnificații adînci; menționăm cîteva exemple: „Iată eu

popa Filip din Maramureș din Călinești de șapte ori am înblat în Ardeal pentru acest Trifolion" (inscripție pe un Antologhion de la Rîmnicu-Vîlcea din 1737, *ibidem*, p. 69–70); Dumitru din Sibiel (județul Sibiu) vinde cărți de la București popii Lupu din Văleni, Maramureș, în 1724 (*ibidem*, p. 202–203); popa Radu din Borșa cumpără un Penticostar de la „jupin Cinarie dascălul bogasierilor din București”, împreună cu alte cărți „pe care i le-a dat un văr de-al său cu numele Radu, popă la Mănăstirea Dintr-un Lemn” din județul Vîlcea (*ibidem*, p. 31).

58 Un „Antimis” de la Antim, mitropolitul Țării Românești, exista în biserica din Borșa (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 34, nr. 132).

59 V. Molin *Aria de răspîndire a cărților de la Rîmnic în Banat* în „Mitropolia Olteniei”, XVI, nr. 11–12, 1964, p. 859–869.

60 Al. Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968, p. 127.

61 Despre cumpărarea și circulația cărților românești în Maramureș vezi multiple exemple la I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 5, nr. 19, p. 7, nr. 25, p. 105–106, nr. 372–374, p. 52, nr. 185, p. 202, nr. 746 — pentru cărți cumpărate din centre ortodoxe ardelenști — și p. 101–102, nr. 359–360, p. 136, nr. 492 — pentru cărți aduse din Moldova; în sfîrșit, p. 203, nr. 749 și p. 31, nr. 123 — pentru achiziții făcute în Țara Românească; analiza fenomenului la A. Socolan, *Circulația cărții vechi românești în nord-vestul României*, în „Marmaja”, I, 1969, p. 29–33.

62 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 166.

63 Este ceea ce Blaga denumea „reacțiunea românească declarată deodată cu acceptarea înriuririi”, în *Trilogia culturii*, capitolul „Duh și ornamentică”, București, 1944, p. 284.

64 *Idem*, p. 284–285

65 Vezi și la I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 210–213.

66 Este vorba despre „încheierile cu valoare teoretică” pe care le propune Radu Popa, în *Țara Maramureșului*, p. 230–231, în urma cercetărilor sale: „Discuția purtată în jurul bisericilor românești de piatră din Maramureș ni se pare utilă și pentru cunoașterea vechilor biserici de lemn... Bisericele românești de piatră dovedesc că procesul de elaborare a tipului actual de biserică din lemn a putut începe încă din veacul XIV și că modelele nu trebuie căutate în monumentele ridicate de oaspeții regali sau de meșteri din orașe, deoarece ele se găseau încă din această vreme în mediul

autohton, în ctitoriile feudalilor români”.

67 „Formele arhitectonice ale bisericilor din Ucraina transcarpatică sînt identice cu cele ale bisericilor românești. (...) Pînă în Craiul Beregului, unde sînt atestate sate românești încă din secolul al XIV-lea, tipul de biserică este cel românesc transilvan. Iradierea puternică spre nord a tipului românesc de biserică este legată fără îndoială atît de prezența populației românești în acele părți, cît și de continuitatea marelui domeniu al arhitecturii lemnului”, Paul Petrescu, *Arhitectura fărîncească de lemn din România*, București, 1974, p. 53; vezi și V. R. Zoloziecky, *Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpathenländern* (cu harta răspîndirii tipologice), Wien, 1926, și, mai recent, B. Kovačovičová-Puškárová, J. Puškar, *Drevne Kostoly Východného ritu na slovensku*, Vydalo Muzeum Ukrajinsky Kultury, 1971, „Annales Musei Culturae Ukrainiensis Svidnik”, 5, 1971 (cu rezumat în I. engleză, p. 485–490).

68 „Calitatea lor artistică este cu atît mai impresionantă cu cît, în toate cazurile, problemele de ordin tehnic — deosebit de dificile la construcțiile înalte — sînt rezolvate cu mijloace tradiționale ale arhitecturii populare românești”, V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 363.

69 Este știut faptul că decorul se schimbă mai ușor și mai repede decît formele arhitectonice, fie și numai din rațiuni de ordin tehnic. Totuși, se pare că Maramureșul a fost în mod special conservator în acest domeniu, căci nu întîlnim aici decît două cazuri de turnuri „baroce”, însă și acelea izolate (la Strimtura — turn refăcut în 1885 — și la biserica ruteană din Poienile de sub Munte), în timp ce în alte regiuni ale României ele sînt mult mai frecvente în arhitectura bisericilor de lemn (în special în vestul Țării, în Bihor, Zărand și Banat, unde apar sub influența barocului vienez sau prin intermediul Serbiei).

70 Iată cîteva exemple sugestive ale participării comunității în calitate de „ctitori”: „Însemnarea titorilor. Întîlie titor: Zah din Oancești; acesta au testăluit pămîntul supt biserică. Al doilea titor: Gogotani, pîntru că el au fost maistări la zidirea bisericii(i), ajutorați fiind și de sîteni; aceștia au cumpărat și Octoih cî românescă, potir, discos, stî. linguriță, care nu de argintu, nici de aur, ee de cositoriu. Gogotă Dumitru au zugrăvit fruntariu întîieșdată. Gogotă Simion au cumpărat Liturghie cî mică. Soața lui, Ierînă, stîharian. Babotă Vasile au cumpărat haine și făclii. Radu Toader au cumpărat în biserică Evanghelie...” (În arhiva parohială din Bocicoel, cf. I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 13, n. 42); sau: „... cumpărat-am

această carte... anume șerbii lui Dumnezeu toți din Budești și din Vințești, cine cu cît (i-a) imputerat milostivul D(u)mnezeu, cîte un măriș și cine un pătaș, și cine doi pătaș(i), adică cu toții... cari nu i-am pus numele lor, a tuturor, pentrucă s-au făcut mulți...” (însemnarea din 1745 pe un ceaslov de Rădăuși, 1745, cf. I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 61, nr. 211); alte însemnări consemnează pînă la 74 de nume de donatori pentru o carte „ațiia au dat, cine mult și puținelu” (*ibidem*, p. 116–117, nr. 416, p. 51–52, nr. 164).

71 Împrejurările istorice locale, în contextul mai larg al istoriei transilvănene, explică „conservarea în Maramureș pînă aproape de zilele noastre a unor forme de viață tipică pentru obștea sătească” (Radu Popa, *Țara Maramureșului*, p. 140).

72 E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente, Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècles*, în special capitolele VI și VIII; I. D. Ștefănescu, în *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968, p. 137, a remarcat, comentînd excluderea aproape totală a scenelor liturgice și de interpretare dogmatică și totodată sublinierea caracterului didactic și moral al picturii, legătura cu atmosfera religioasă creată de protestantism care înplă împotriva misticismului și dogmatismului cărora le substituia tocmai laturile istorice și morale ale cultului. Dar în același timp trebuie spus că literatura barocă din țările Europei de est (Polonia, Ucraina) și sud-est se caracterizează „... în primul rînd prin înclinație către moralizare”. „Barocismul est-european... indiferent de modalitatea abordată caută cu obstinație răsfrîngerile psiho-sociale ale faptelor literare încorporate în discurs. ... descifrează tilcurile social utile la nivelul narațiunii... sensul moral, învățătura, pilda cuprînzătoare de înțelepciune și îndemnurile corijatoare sînt mereu solicitate faptelor incluse în narațiune și consecvent subliniate...”, cf. D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 87–89.

73 În această succintă încercare de definire a tehnicii picturii bisericilor de lemn din Maramureș am folosit, alături de sumarele date bibliografice aflate în lucrări consacrate picturii bisericilor de lemn în general, și din Maramureș, în special, observații făcute pe teren, coroborate, în măsura posibilităților, cu analize preliminare de laborator (executate în iunie 1977 de ing. chimist Ion Istudor, în laboratorul D.P.C.N.). Menționăm că, departe de a fi o cercetare exhaustivă, această prezentare constituie doar o încercare de a sintetiza unele date cunoscute și de a aduce în plus cîteva precizări. Dorim de asemenea să mulțumim Ioanei Lazarovici, specialistă în restau-

rarea picturii în tempera, pentru sprijinul acordat.

74 Asemenea bucăți de hirtie am întâlnit în bisericile Birsana, Cornești, Giulești-Mănăstirea și Cuhea.

75 Este vorba despre câteva exemple izolate, cum ar fi pictura de pe bolta bisericii Bilenilor din Săliște, care datează din a doua jumătate a secolului XIX; după spusele unui bătrîn localnic, această pictură a fost executată pe o pinză țesută în sat și lipită pe boltă cu un aluat de secară, clei, ceară și rășină. De asemenea, pictura altarului bisericii din Rozavlea este lucrată pe bucăți de pinză lipite de pereți cu o pastă groasă și neuniformizată. Tot cu titlu de excepție trebuie să amintim și fragmentele de pictură pe pinză de la Borșa, lucrate în 1800, pentru a acoperi acele zone în care pictura din 1775 a fost distrusă de un incendiu. În Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmației se păstrează de asemenea câteva fragmente de picturi murale executate pe pinză, desprinse de pe pereți și găsite în podul bisericilor.

76 Primele cercetări asupra pigmenților, întreprinse în laborator, ne-au permis să identificăm în acest grup de picturi: roșu-miniu, albastru de Prusia, verde-carbonat de calciu, alb de plumb și brun-format din ocru-roșu și carbon.

77 Pigmenții identificați în această categorie au fost: roșu-miniu, albastru-indigo, albastru-email și alb de plumb.

78 Al. Efremov, *Trîi icoane maramureșene*, în „Revista Muzeelor”, 2/1966, p. 173; Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești* ed. III, București, 1976, p. 19; M. Porumb, *Icoane*, p. 9 și urm.; Ana Dobjanschi, *Icoane maramureșene sec. XVIII—XIX*, București, 1975, p. 1.

79 Vezi în acest sens J. Klosinska, *Ikonoy*, Krakow, 1973, p. 295—302 (cu bibliografia mai veche a problemei) idem, *Ikonen aus Polen*, p. 2—14; Ștefan Tkac, *Ikonny na slovensku*, Bratislava, 1968; Al. Fricky, *Ikonny z vychodného Slovensku*, Kosice, 1971; Heinz Skrobucha, *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, Praga, 1971; Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, p. 2; M. Porumb, *Icoane*, p. 14 și nota 24.

80 Vezi Șt. Meteș, *Emigrări românești din Transilvania în secolele XIII—XX*, București, 1977, în special capitolul III, cu bibliografia mai veche a problemei.

81 Vezi Florentina Dumitrescu, *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brâncoveanu*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art”, Série Beaux-Arts, II, 1965; idem, *Trăsături specifice ale sculpturii în lemn brâncovenesc*, în „Pagini de veche artă românească”, vol. II, București, 1978, în special p. 269—281, unde descrierea de-

corației specifice artei brâncovenesci corespunde repertoriului ornamental și spiritului decorației din pictura de tradiție post-bizantină a bisericilor de lemn maramureșene.

82 Vezi aceeași părere la Radu Popa, *Taru Maramureșului*, p. 224.

83 „Aici e îngropat ieromonahul Iosoteiu, monahul Iosif”; de asemenea pomelnicul mănăstirii este scris aproape integral în slavonă: I. Birlea, *Însemnări*, p. 130, nr. 468, p. 190, nr. 469.

84 Radu Popa, *op. cit.*, loc. cit.

85 Tit Bud, *Dale istorice*, p. 43.

86 I. Birlea, *Însemnări*, p. 130, nr. 465.

87 O parte a hoardei tătare a venit pe o cărare care trecea pe la hotarul satului Giulești, pentru a se uni cu armata principală care venea pe Valea Izei, Tit Bud, *Dale istorice*, p. 43.

88 Tipologia, ca și modul de tratare a figurilor, se aseamănă cu pictura unei cruci-candelabru din biserică și cu icoana celor *Trei sfinți ierarhi*, piese date de M. Porumb, *Icoane*, p. 14—15 și il. 32—34, în a doua jumătate a secolului XVII, cu sublinierea legăturii lor cu icoanele pictate la Moisei în prima jumătate a aceluiași veac; pictura murală de la Giulești-Mănăstirea Nicolae și Apostolul Petru de la Oncești, datată 1639, icoană care marchează continuitatea influențelor venite din Moldova, apud. *ibidem*, cat. nr. 20.

89 Informații de la pr. Antal Mircă, com. Breb, Maramureș; cf. și Tit Bud, *Dale istorice*, p. 32 „Are biserică zidită înainte de 1531, care s-a lărgit în două rânduri, în 1613 și 1715”.

90 Informații de la pr. Antal Mircă, căruia ținem să-i mulțumim și cu această ocazie.

91 Din secolul al XVII-lea mai datează cu certitudine pictura ușilor împărătești ale bisericii din Oncești (cu inscripție din 1621) și ale bisericii din Budești-Susani (cu inscripție din 1628); acestea din urmă sînt lucrate după același șablon și în același an cu ușile împărătești aflate în biserică de lemn din Lukov-Venecia, în Slovacia, făcînd parte din așa-numitul grup al „icoanelor din nordul Carpaților.” Vezi și la M. Porumb, *Ușile împărătești de la Oncești și Budești-Susani. Contribuții privind icoanele maramureșene din secolul XVII*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, series Historia, fasc. I, 1971, p. 31—38 și H. Skrobucha, *Ikonen aus des Tschechoslowakei*, fig. 30.

92 M. Porumb, *Icoane*, p. 19.

93 Meritul identificării semnăturilor corecte ale lui Alexandru Ponchalski în bisericile pictate de acesta pe Valea Coșaului îi aparține lui A. Bongiu, *Cîteva observații asupra bisericii din Sîrbt-Susani* în „Buletinul Monumentelor Istorice”, 1970, nr. 4, p. 53, nota 20.

94 Icoane lucrate în stilul lui Ponchalski date anterior anului 1754, dar nesemnate, se găsesc în bisericile din Birsana (1751), Desești (1752) și Călinești-Căieni (1752?).

95 Vezi A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 53, nota 20.

96 Icoane date, nesemnate, atribuite stilistic.

97 Vezi A. Bongiu, *op. cit.*, loc. cit.

98 *Ibidem*.

99 Inscriptie pe iconostas cu numele zugravului Alexander și data 1762, cf. A. Bongiu, *op. cit.*, loc. cit. și M. Porumb, *Icoane*, p. 12 și il. nr. 49, icoană cca. 1760—1762; de asemenea, pe una dintre aceste prăznicare (*Prezentarea Fecioarei la templu*) inscripția precizează „Aceasta sfintele icoanile ei s-au înnoit și s-au zugrăvit... lui Hs. 1762 luna lui martie 14”.

100 M. Porumb, *Icoane*, il. nr. 35—36, 38, 39, 48 și 49.

101 M. Porumb, *op. cit.*, p. 18—19 și nota 32. În colecția Muz. satului și de artă populară (fondul Muzeului de artă națională și etnografie) există icoane lucrate în stilul lui Ponchalski sau de atelierul condus de el, achiziționate din zona Bistrița-Năsăud.

102 I. Birlea, *Însemnări*, p. 19—20, nr. 61, 62, 63 și p. 21, nr. 82; biserică dispărută.

103 *Ibidem*, p. 35, nr. 142 (inscripția cu anul 1770 pe una din uși) și V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXXIV, fasc. 107—110, 1941, p. 131—132 (pomelnic cu anul cumpărării icoanei de pristol — 1770); atribuire stilistică.

104 atribuire stilistică.

105 I. Birlea, *Însemnări*, p. 130, nr. 465 și M. Porumb, *Icoane*, p. 19.

106 Lucrări date, dar nesemnate, atribuite stilistic.

107 Muzeul din Sighetu Marmației, icoane, inv. 401 și 404; de menționat că vâlenarilor li se spune „iconari”, per-

petuind poate amintirea tradițională a existenței unui atelier de iconari la Văleni.

108 Vezi aceeași părere la M. Porumb, *Icoane*, p. 19; totodată autorul afirmă că în aceeași perioadă Ponehalski trebuie să fi lucrat și la biserica Nestoreștilor din Săliște.

109 Inscripție în pronaos — peretele estic: „Acesta s[fin]tu lucru au plă[tit] [to]t satul Marinca cu so[țu]... și (bo)ierii ce cu so(coteală) [pen]tru sănătate și [ier]tare [de] plăca[te] pentru toți poma(nă)... 1754, avgust 9, zugravul Alekzander Ponehalskii“, cf. cu mici deosebiri la A. Bongiu, *Cîteva observații*, în „Buletinul Monumentelor Istorice“ nr. 4, 1970, p. 53, nota 20. Totodată vrem să atragem atenția că în partea de jos a peretelui sudic al pronaosului este pictată în alb o cruce cu următoarea inscripție (scrisă cu litere chirilice în românește): „Cruce a lui (în slavonă de nuanță ucraineană) scris Alekzander Ponehalskii“, pe peretele estic există mai multe inscripții scrise foarte neglijent cu cărbune (?), și aproape ilizibile, dintre care am putut descifra doar: „de... au murit de ciumă 1742“ și „scris-am eu popu Ma(rinca) din Călinești“ (alături de o cruce); alte inscripții și mai neglijente sînt indescifrabile; printre ele sînt desenate foarte stingaci niște capete de mort (?). O „ciumă mare“ care a făcut ravagii în Maramureș în 1710 (I. Birlea, *Însemnări*, p. 211—212, nr. 784) este pomenită și la Călinești (*Ibidem*, p. 70, nr. 239), iar o a doua ciumă este într-adevăr menționată în 1742 (*Ibidem*, p. 211—212, nr. 784, p. 152, nr. 155 și p. 64, nr. 214).

110 Dimensiunile inițiale ale bisericii din Călinești-Căieni, de plan dreptunghiular, cu absidă poligonală în decroș, erau: lungimea 10,65 m, lățimea 4,30 m și înălțimea interioară maximă (în naos) 4,90 m. Biserica a fost lărgită (probabil începînd din 1800, apoi în perioada 1814—1815 — cf. Tit. Bud., *Date istorice*, p. 35) prin desființarea parțială a pereților nordici ai pronaosului și naosului și prin prelungirea spre nord (cu încă 3,20 m) a pereților de vest și de est, așa încît naosul și pronaosul să formeze împreună un plan aproximativ pătrat (7,80 m × 7,50 m). Cu aceeași ocazie s-a adăugat probabil și pridvorul (6,50 m × 4 m) pe latura sudică.

111 Reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl cu plete și barbă albe a fost figurată în arta bizantină după o descriere din viziunea lui Daniil (7,9), L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955—1959, tome II, *Ancien Testament*, p. 7.

112 „Geneza“, 1. 1—30 și 2. 1—4, 18—24.

113 Acoperămintul Maicii Domnului se referă la strofa 24 a „Imnului Acatist“ în care Fecioara protectoare, căreia îi este adresată această strofă, este asociată cu „Cortul măturiei“, el însuși simbol marial și al intrupării lui Hristos, P. Henry, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akatiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, în „Mélanges Ch. Diehl“, II, 1928, p. 33—49 (în special p. 46).

114 Înălțarea Sf. Cruci ilustrează momentul în care, în cadrul unei ceremonii care a avut loc la Constantinopol în secolul VII, lemnul sacru al sfintei cruci a fost înălțat pentru prima oară de patriarh în fața mulțimii pentru a fi adorat (cf. Ebersolt, *Les sanctuaires de Byzance, Recherches sur les anciens trésors de Constantinople*, Paris, 1921 p. 7—8).

115 Tema este de origine apuseană și apare tirziu în lumea ortodoxă, către sfîrșitul secolului XVII, probabil prin filiera unor gravuri occidentale. Dar, în timp ce în lumea occidentală a sfîrșitului de ev mediu această temă era legată de apariția unui curent general ce tindea spre sublinierea naturalistă a *Patimilor lui Iisus* (înmulțirea rănilor din care își scurge suvoale de singe, Iisus „stors“ de singe), ilustrate în două reprezentări — *Iisus Fîntîna Vieții* și *Teacul Mistic*, în mediul cultural de tradiție bizantină, tema este preluată numai după ce s-a operat eliminarea detaliilor naturaliste și înlocuirea lor prin elemente simbolice, cu adînci înțelesuri euharistice. Astfel, în Orientul creștin tema apare sub forma *Ilrislos — Viță de Vie*. Schimbarea efectuată este deosebit de semnificativă: Hristos nu „este stors“, ci oferă el însuși vinul dătător de viață din ciorchinele care îi iese din trup — cf. G. Popescu-Vîlcea, *O replică ortodoxă a temei iconografice occidentale „Pressoir mystique“*, București, 1963, extras din „Biserica ortodoxă română“, an. LXI, nr. 1, 3. În Transilvania, această reprezentare e deosebit de frecventă în mediul rural în tot secolul XVIII, în icoane pe sticlă și pe lemn și în xilografuri. Larga răspîndire a acestei teme se datorează și potrivirii sale cu mai vechi tradiții populare, întărite de legende apocrife, cum ar fi povestea viței de vie (care a răsărit dintr-o rochie pătată de singele lui Hristos, ascunsă în pămînt de soția lui Pilat) (sau ciclul de colinde care au ca temă o dispută pentru întîilele între floarea griului, a mărului și a vinului), cf. N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1974, vol. II, p. 113—116.

116 Este vorba despre scena relatată în „Cartea Regilor“, III, cap. 18, în care Dumnezeu cel adevărat „răspunde cu foc“ la chemarea proorocului Ilic, aprinzînd jertfelnicul său și demascîndu-i astfel pe proorocii zeului Baal.

117 Sînt reprezentați episcopi celebri ai lumii creștine și nu „patriarhi“ din „Vechiul Testament“, I.D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 130.

118 I. D. Ștefănescu, *ibidem*, remarcă alegerea făcută de pictor în reprezentarea cu predilecție a unor „episcopi cărturari și mari predicatori“, în timp ce în Țara Românească și Moldova sînt înfățișați episcopi „doctori“ teologi, alături de „făcători de minuni“ și „mărturisitori“.

119 Unii sfinți naționali sirbi sînt asociați datorită rolului pe care l-au avut în fondarea și stabilirea prestigiului bisericii lor ortodoxe. Reprezentarea lor apare în iconografia sîrbă din secolul XV și trece apoi în secolul XVI în Rusia, cu ocazia migrării unor călugări sirbi.

120 Temele reprezintă o selecție față de indicațiile crminiilor — cf. V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936 p. 106—107.

121 „Zis-au Isus mînceați pita din munca a lu vostru“, notează plastic inscripția.

122 O legendă rabinică, preluată de „Glosse ordinaire“, povestește, bazîndu-se pe un pasaj din „Geneză“ (4, 23, 25), cum Lameh, un descendent al lui Cain, fiind orb, îl ucide din greșală pe rădăcitorul Cain, blestemat de Dumnezeu, apoi își ucide din furie, pe unul din fiii săi, Tubalcain, cel care, din eroare, i-a condus mina în această tragică vinătoare, L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 59.

123 Asimilarea lui Iisus cu Bunul Samaritan s-a produs de timpuriu în iconografie. În acest sens a devenit frecventă și asocierea acestei teme cu scenele *Ispita șarpelui* și *Alungarea din rai* pentru a sugera ideea răscumpărării omenirii (căzute datorită păcatului originar) prin prezența minuitoare a lui Iisus care, ca și Bunul Samaritan, „pansează“ rănile umanității și o conduce spre casa (= biserica) care îi va aduce salvarea, L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 332.

124 Fapt cu atît mai straniu, cu cît hramul bisericii pare să fie „Nașterea Născătoare de Dumnezeu“ — cf. I. Birlea, *Însemnări*, p. 66, nr. 222 și p. 67, nr. 223.

125 Pe lîngă sensul eshatologic, tema capătă în Maramureș o semnificație specială prin identificarea lui Iie cu un dușman al localnicilor, înveșmîntat cu piese nespecifice portului popular zonal.

126 Sf. Anton cel Mare (250—356), patriarhul cenobiților, este considerat „părintele călugărilor din Occident“.

127 Sfîntul Petru din Alexandria, condamnat la moarte și închis într-o

celulă, are o viziune prin care este prevenit să nu-l admită la împărtășanie pe Arie, ereticul, deși erezia acestuia încă nu avusese loc; sfântul prevestește astfel viitorul și atrage atenția asupra faptului că împărtășania trebuie să fie refuzată ereticilor (G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, „Mélanges Ch. Diehl”, II, p. 102); tema amplasată în naos a fost, astfel, de timpuriu consacrată ca act de fermă condamnare a ereziilor (S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme des églises byzantines du XIII-e siècle*, „Symposium de Sopotani”, 1965, p. 55).

128 Pictura pronaosului cuprinde doar peretele estetic și se încheie cu o bandă marginală verticală pe nord-est și sud-est.

129 Tema se bazează pe o populară legendă hagiografică a vieții sf. Vasile cel Nou, intrată în literatura noastră la sfârșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII. Sufletul pornește spre cele 24 de vămi cerești, în care îngerul său păzitor răspunde învinuirilor aduse de diavoli cu faptele bune înscrise în cursul vieții. Păcatele mărturisite, pentru care omul s-a căit și a ispășit canon, sunt șterse din cărțile negre ale diavolilor. Este demn de remarcat faptul că, pe lângă păcatele „clasice” pomenite de legenda vieții sf. Vasile cel Nou, pictorul a introdus note particulare, legate de realitățile sociale locale — (v. N. Cartoian, *Cărțile populare*, vol. II, p. 202–209). Tema fusese ilustrată și în pictura murală exterioară din Moldova, la Probota, Humor, Moldovița, Arbore și Voroneț (Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturilor exterioare moldovenești*, II, „Studii și cercetări de istoria artei” 1/1972, p. 38–40).

130 *Vama I*: Diavolul: „Acela nu im(bl)ă la biserică în toată Duminica și sărbătoare”. Îngerul: „Au făcut rugăciune acasă și multe mătăanii cu lacrimi și ertat Hs.”
Vama II: Diavolul: „Acela n-au (a)scultat de tata-sau și de muma sa”. Îngerul: „Pe bătrini părinți a ținut în casa sa pină la mo[ar]t[e]lă”.
Vama III: (se păstrează numai răspunsul îngerului) „s-au spovedit și au dat milostenie și ertat Hs.”
Vama IV: (se păstrează numai răspunsul îngerului) „S-au spovedit și au făcut sorocu său”.

Vama V: textul distrus.

Vama VI: (se păstrează fragmentar răspunsul îngerului) „Au postit Vineri(ie) și Miercuri(ie) / și l-au ertat / ls. Hs.”
Vama VII: nu se poate citi decât cuvântul „mare” din acuzația diavolului. Îngerul: „Au crezut în șapte taine ale bisericii și ertat Domnul Hs.”

Vama VIII: Diavolul: „(Femeie) de (bărbat) au despărțit.” Îngerul: „Înainte moarte s-a ispovedit și s-a pocăit”.

Vama IX: Diavolul „Au giurat strîmb și pi frate seu la... datu”. Îngerul: „O sută de liturghie au idimitu”.

Vama X: Diavolul: „Acela au muncat ... (o) amenilor și singele lor au varsat.” Îngerul: „Au postit șapte ani și mult...”.

Vama XI: Diavolul: „Popa carile s-au ... cu alta mu(erc)”. Îngerul: „Au lepădat pe dînsa și să pocăitu”.

Vama XII (se poate citi numai răspunsul îngerului): „Di tate s-au meantuit păcatele pîntru pocăința sa”. (apud V. Brădulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 48–49).

131 Reprezentată ca o tipică biserică maramureșeană, cu acoperiș în două ape și cu turn-clopotniță înalt, cu coif piramidal.

132 De obicei sînt figurați Avraam sau cei trei „patriarhi.” Reprezentarea raiului prin cei trei „patriarhi” derivă dintr-o traducere literală a unei metafore a parabolii evanghelice a „Sărmanului Lazăr și a bogatului nemilostiv”, potrivit căreia Lazăr va fi primit după moarte în „sinul lui Avraam”. Prin extensie, iconografia bizantină reprezintă raiul prin cei trei „patriarhi” cu sufletele celor drepți în brațe (cf. L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Ancien Testament, p. 138 și 154).

133 Icoana înfățișează un sfânt în veșminte de episcop, binecuvîntînd cu dreapta și ținînd în stînga o carte; inscripția greu lizibilă nu lasă să se descrie decît: „A... iei” (Alexiei?)

134 De fapt benzile cu motive decorative nu-și găsesc locul decît în zona inferioară a timpanului peretelui vestic al naosului (un motiv linear format dintr-o succesiune de curbe ce amintesc de utilizarea unui vrej de viță de vie) și în altar (sub forma unui vrej meandric cu frunze de stejar).

135 Inscripție pe iconostas: „Din mila lui Dumnezeu și din darul Dnului Sfînt s-au milostivitu Dumnezân de s-au făcut, și s-au îndemnatu, din (in)demnii lui popa Ionaș de s-au zugrăvit besereca, de zugrăvit *Aleksandru Ponehalskii* și s-au zidit această sfîntă beserecă, spre lauda lui Dumnezeu și spre izbăvirea sufletelor creștinești, și a satului tuturora, noi, (c)itorii, eu, popa Ionaș, preutul satului, și cu a sa giupănase Iura Măricuța și feciorii lor Vasilie și Toader și Grigorie, și fătute loana și Bud Toader și Opriș Vărtic și Bătă Ștefan. Anul 1760, noemvrie 8 zile”. (Aceași lectură la A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 53, nota 20); o altă inscripție, care confirmă anul 1760, a fost pictată în altar, pe peretele vestic, cu patru zile înainte de cea de pe iconostas: „Iată de aceasta din mila milăstivului D(um)nezău cine i lăcuitor nemiș: Buda și Pop Nechita și cu a sa giupănase Birtoc Năs-

tafă, Duhul Sfînt i-au luminat și i-au îndemnat și au zugrăvit altariul cu a lor putere... 4 florinți pentru păcatele lor și... a Nechitii, Popa Ionaș, tătă-său și mă-sa lui, Salomie, al Năstaf(ii), tată-său Birtoc Griga... însuși Stăpîne pre noi cei căzuți în multe și mari păcate ne [iartă] după mare mila ta și într-a... a satului popa Ionaș... fie... și au... lui 1760 luna lui noemvrie 4 zile.

136 Deși restul bisericii reprezintă o refacere, totuși programul iconografic pare complet.

137 Selecția sfinților ierarhi reprezentanți este destul de bizară. Ea cuprinde pe patriarhul Gherman (presupus autor al lucrării fundamentale de liturgică „Istoria eclesiastiki”, din sec. VIII (cf. I. D. Ștefănescu, *Arta Maramureșului*, p. 100), pe arhiepiscopul Ioan al Ierusalimului (autor al povestirii în versuri despre moartea Fecioarei Maria, după care s-a inspirat *Adormirea Maicii Domnului*, cf. *ibidem*), dar și pe Serghie (Sergiu (?), papă între anii 687 și 701, (cf. *Dictionnaire des saints*, Paris, 1974, p. 196) și pe Silvestru (papă între anii 314 și 335), alături de Malahia (probabil prorocul Malchahia (v. Réau, *Iconographie*, II, Ancien Testament, p. 383) și Teodor (în costum militar, cu crucea de martir în mină, el nu poate fi identificat decît cu Teodor, soldatul martir, mort în 319, (cf. *Dictionnaire des saints*, p. 203), în sfârșit Chiril (probabil celebrul patriarh al Alexandriei, care s-a afirmat în lupta împotriva lui Nestor și a doctrinei sale (*idem*, p. 60).

138 „Sf. Treime la Mamvri” sau „Filoxenia lui Avraam” este în același timp o reprezentare simbolică a *Sfinței Treimi* și una dintre jertfele simbolice din „Vechiul Testament”, „figură” a jertfei euharistice (L. Réau, *Iconographie*, II, Ancien Testament).

139 În *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* apare Iisus copil cu haina sfințită (de Arie, ereticul care „i-a retras Fiului consubstanțialitatea cu Tatăl”). Sf. Petru, în același timp sacrificator (ca preot) și sacrificat (ca martir) este el însuși o „figură” a lui Iisus, sacrificat și sacrificator; tunica sfințită este considerată un simbol al trupului lui Iisus, oferit la împărtășanie și explică plasarea temei în altar, la proscomidie (G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie* în „Mélanges Ch. Diehl”, II, p. 106, și A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, în „L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge”, I, p. 488).

140 Descrierea animalelor, reale sau fantastice, înfățișate cu trăsături morale, era cuprinsă în cartea numită „Fiziologul” care își are originile „în Egipt prin veacul al II-lea cînd se încrușau acolo

Cultura elenistică cu cea iudaică și orientală, de unde „a trecut în Bizanț și a pătruns de timpuriu în Occident”; sub forma „bestiariilor”, tema a avut o largă circulație în toată literatura evului mediu occidental iar, pe altă cale, de la bizantini a trecut la slavii sud-dunăreni; la noi a fost foarte răspândită în literatura veche, îmbogățind tezaurul popular de legende ornitologice. Totodată istoriile din „Fiziolog” s-au intersectat cu povestiri similare conținute într-o altă carte populară, de cuprins moral, care apare din secolul al XVI-lea, „Fiore di virtù”, N. Cartoian, *Cărțile populare*, vol. I, p. 236–242.

141 Însoțită de următoarea inscripție. În versuri, cu iz popular: „Porunci Dumnezeu îngerului său / Să iasă Adam din raiu său, / Că n-a lăsat cuvântul micu / Și nu-l răbdai în raiu nici eu” — apud Brădulescu, *Biserici*, p. 25.

142 Personajele negative din ciclul *Patimilor* poartă adesea pe cap un fel de caschetă, identificabilă cu bicornul de modă apuseană (cel mai clar el apare la soldatul din *Încoronarea cu spini*, dar e recunoscut și la soldații din *Drumul Crucii*, *Iisus la Ana*, *Iisus la Caiafa*); alte personaje negative au diferite tipuri de căciuli îmblănite, purtate în epocă de oamenii cu stare.

143 Cele cîteva inscripții lacunare și aproape ilizibile, plasate sub ferestrele naosului, nu ne aduc din păcate nici o informație: Inscripția la „strana de-a stînga”: „... împotriva svintei s-au zugrăvit prăvoslavnică besereca acestie, să nu fie cumu cinstiților și întru Hs. sf(in)ți preoți și dascăli și mireni acesta dumnezească... că nu cumva hulim împotriva ei, și mai bine să îndrepteze pre noi, mult este jitie a sf(in)ților părinți”... (I. Birlea, *Însemnări*, p. 123, n. 436); Inscripție „la strana de-a dreapta” pe perete: „... care era întru începutu, care amu auzitu, care văzutu cu ochii noștri la ceea ce și minile noastre au pipăitu... arătat și-am văzutu și mărturisit cu sâmnulu a tuturor sf(in)ților...” (I. Birlea, *Însemnări*, p. 123, nr. 435).

144 În sprijinul acestei ipoteze poate fi adusă și icoana „Nașterea Fecioarei” datată 1782, care se află în biserică; (vezi și la Marius Porumb, *Icoane*, p. 19). Merită subliniat de asemenea că în pictura murală de la leud apar, pentru prima oară, în opera de tradiție post-bizantină a lui Alexandru Ponehalski, primele influențe apusene, atât în iconografie (în redactarea occidentală a unor teme), cit și în stil (prin apariția unor motive barocizante în decorul templei).

145 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 24; dar tema se întâlnește frecvent și în iconografia post-

bizantină (cf. I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie* Paris, 1932, p. 94); pe de altă parte, trebuie spus că la biserică din Budești-Susani, pictată în 1760, aceeași temă era redactată conform imaginii simbolice de tradiție bizantină a „Sfinței Treimi la Mamvri”.

146 Reprezentare inspirată din „Evanghelia” apocrifă a lui pseudo Matei; motivul cărții, ca simbol al pietății deosebite a Fecioarei, apare prin secolul al XII-lea, capătă un plus de farmec prin contribuția misterelor din secolul XV, e mult folosit de primitivii italieni și, astfel modificat după gustul renașcentist, se răspîndește pretutindeni, în Occident, apoi la slavi, la greci și la georgieni (cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et de Mont Athos*, ed. II Paris, 1960 p. 78 și 93).

147 Este vorba despre Petru Movilă, din familia domnitoare a Moldovei, pictat „în legătură cu „Mărturisirea ortodoxă”, scriere atât de cunoscută și apreciată în lumea răsăriteană”, (I. D. Ștefănescu, *Artă veche a Maramureșului*, p. 130).

148 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie*, p. 321–325.

149 L. Réau, *Iconographie* vol. II, *Nouveau Testament* p. 407.

150 G. Millet, *op. cit.*, *loc. cit.*

151 „Simon, Ion și Petru” notează greșit inscripția; scena îl înfățișează pe Ioan cu ochii deschiși.

152 Reprezentarea stîngace a unei grădini înconjurată de un gard derivă din acele îndepărtate „jardins clos” din *teatrul misterelor* (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 429).

153 Temă rar ilustrată (mai apare, de exemplu, într-o frumoasă redactare, la Mălincrav) care ia aici o amploare specială, fiind situată chiar în centrul timpanului peretelui vestic. Personajele, situate în spatele unei mese, poartă mantii cu gulere mari de blană, iar pe cap căciuli îmblănite, de modă poloneză, sau bicornul apusean (bicornul apare de multe ori în pictura de la leud, întotdeauna atribuit personajelor negative); la Călinești-Căieni, o reprezentare similară, situată pe același perete vestic, îl înfățișează pe Iisus în fața arhierilor.

154 Iuda se căiește că „a vîndut singe nevinovat”, înapoiază prețul trădării și se spînzură (Matei, 27, 4-5).

155 Episodul cel mai frecvent reprezentat (L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 439), cu trimitere la Matei, 26, 71).

156 Matei, 26, 74–75. Scenă foarte rar reprezentată, contopită de obicei în scena următoare, *Iisus la Caiafa* (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 445).

157 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 446.

158 Reprezentarea e și în acest caz discretă, conformindu-se tradiției bizantine și refuzind detaliile realiste introduse în Occident de „teatrul misterelor” (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 447–448).

159 Inscripția scenei („Visat rău femeie lui Pilat /... pre cel om nevinovat”) amintește de visul soției lui Pilat, popularizat de „Evanghelia” apocrifă a lui Nicodim, conform căreia Procla, tulburată de o viziune nocturnă, îi atrage atenția soțului ei să nu facă rău unui nevinovat (cf. N. Cartoian, *Iconografie și folclor*, curs litografiat de istoria literaturii române vechi, 1937–1939, p. 20).

160 Redactarea scenei e discretă și în acest caz, necontaminată de exagerările naturaliste pe care le-a căpătat tema în lumea occidentală; singurul motiv împrumutat din recuzita „teatrului misterelor” sînt cele două tije de trestie cu ajutorul cărora soldații împing coroana de spini pe fruntea lui Iisus (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 458).

161 Moment ulterior *Încoronării cu spini*, care se referă la declararea lui Hristos în deridare „rege al Iudeilor”.

162 La Călinești-Căieni, reprezentarea *Drumului Crucii* este urmată de o scenă în care apar doi soldați, purtători ai instrumentelor *Patimilor* (cuiele, cioacanul și scara); în fundal se vede muntele Golgota, cu cele trei cruci înălțate și cu un uriaș craniu (craniul lui Adam, vezi legenda după pseudo-evanghelia lui Nicodim, la N. Cartoian, *Cărțile populare*, vol. II, p. 99).

163 Reprezentare caracteristică sfîrșitului de ev mediu care se complăce în a înfățișa suferințele omenesci ale lui Iisus (cf. L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 464).

164 Motiv apărut sub influența „teatrului misterelor” (L. Réau, *op. cit.*

p. 465) sau derivat din apocrife orientale și preluat de arta sirho-bizantină (I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 115).

165 Veronica nu este decît personificarea de „la vera icona” (adevărata imagine a lui Hristos), de fapt o icoană care copiază legendarul Mandylion al regelui Abgar. Prototipul acestei reprezentări, cunoscut sub numele de „Sf. Față de la Laon”, este probabil o copie rusească din a doua jumătate a secolului XII sau începutul secolului XIII după o icoană bizantină. Mandylionul intră în iconografia bizantină în secolul XIII, cu ocazia aducerii legendarului original la Constantinopol. Introducerea lui în Occident este pusă în legătură cu transportul relicvei de la Constantinopol în Occident, după 1204 — A. Grabar, *La Sainte Face de Laon (Le Mandylion dans l'art orthodoxe)*, Prague, 1931; răspindirea temei sub forma *Năframa sfintei Veronice* poate fi pusă sub influența Misterelor (cf. L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Nouveau Testament p. 465.)

166 Pilat poartă o mantie largă, cu guler mare de blană, care-i acoperă umerii, și o „căciulă poloneză”, înconjurată de o fișie de blană, după moda boierilor (cf. Alexianu, *Mode și neșmintă, cinci secole de istorie costumară*, București, 1971, vol. II, p. 35). Același tip de căciulă este purtat și de alți înalți demnitari care intrupează personaje negative: acuzatorul lui Iisus în scena *Judecății la Ana*, sau unul dintre cei care-i dau banii lui Iuda.

167 La Călinești-Căieni, *Răstignirea* e precedată de *Drumul Crucii*, cu cei doi soldați din scena precedentă, bătându-l pe Iisus în cuie pe crucea așezată jos.

168 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Nouveau Testament, p. 494.

169 Reprezentare iconografică inspirată de pseudo-evangelia lui Nicodim (N. Cartoian, *Cărțile populare*, II, p. 99).

170 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Nouveau Testament, p. 541, 544—547; pentru asocierea celor două reprezentări într-o singură scenă, *ibidem* p. 542.

171 Sursa scenei se află în „Judecătorii”, 14, 6; pentru semnificația temelor inspirate din „istoria” lui Samson, vezi și M. Goleșcu, *Prea tarele Samson*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* nr. XXXIII, p. 85—87.

172 Lie este reprezentat și de data aceasta într-un port străin Maramureșului, avînd pe cap o pălărie cu calotă înaltă înconjurată de blană și purtînd tunică scurtă, pantaloni strîmți și cizme înalte, pină sub genunchi.

173 Sf. Simion Stilpnicul (născut în Cilicia, cca 380, mort în Siria, în 459) s-a remarcat prin deosebita feroare a aceeași sale, care a culminat cu retragerea în virful unei coloane înalte, unde a trăit, izolat de mulțimile ce-l adora, timp de patruzeci de ani (*Dictionnaire des saints*, p. 198).

174 „Iisus din cer au strigat și Saul de pă cal au peacat. Scoală-te Saul și mergi în Damăsc. Și Saul în Damăsc s-au botezat... din coșcă afară au scapat...” (inscripția scenei, apud V. Brătulescu, *Biserici*, p. 116).

175 „În zilele acelea îngerul au grăit către Filip: mergi în Gaza și iați un arap al Candachiei venise să se închine Ierusalimului. Și Duhul au zis lui Filip și au șezut cu el și s-au pogorit în apă”. (Inscripția scenei, *ibidem*, p. 114). Scena relatează un episod din viața diaconului Filip, unul dintre primii șapte diaconi ai Bisericii creștine care, ascultînd porunca unui înger, merge în Gaza și convertește pe enucul Candachiei, regina Etiopiei, făcînd din acesta primul păgîn botezat (*Dictionnaire des saints*, p. 174—175).

176 Să remarcăm și cu această ocazie eliminarea temelor simbolice propriu-zise cărora le sînt preferate scene narative sau cu sens moralizator evident; în cazul *Judecății de apoi* nu apare tronul Hetimasiei ci numai Iisus Judecător arătîndu-și rănile. De asemenea, trebuie subliniată redactarea identică a acestei teme pe unele icoane de factură populară (aparținînd deci aceleiași mediu și aceleiași perioade istorice) din Slovacia estică, ale căror similitudini stilistice cu pictura lui Alexandru Ponchalski le-am remarcat deja.

177 Aceste cete de „neamuri” străine sînt caracterizate prin diferite tipuri de costume care aparțin modei epocii: mantii largi, cu guler lat de blană — pentru evrei și „harapi”; „căciula poloneză” cu bordura de blană — pentru evrei; „îșlicul” cu fund de postav roșu — pentru „harapi”; în sfîrșit, pantalonii largi, sugerînd șalvarii — pentru turci și tătari, alături de caracteristicul fes care apare printre căciuli înalte și pălării (pentru similitudini cu moda epocii, vezi Alexianu, *Mode și neșmintă*, vol. II, p. 72, fig. 42, p. 152, p. 113, fig. 169).

178 La stabilirea acestei iconografii au contribuit și legende apocrife a căror traducere în limba română a început, pare-se, din Maramureș, de unde s-a extins și în alte centre de veche cultură sporînd în cursul veacurilor XVI—XVII și XVIII. „Apocalipsul apostolului Pavel” și „Călătoria Maicii Domnului la iad” fac parte dintr-un manuscris copiat în părțile de sud-est ale Transilvaniei, pe la mijlocul secolului al XVI-lea. Amîndouă aceste legende descriu chinurile la care sînt supuși damnații în

iad, stabilind diferite trepte și cazne în funcție de greutatea păcatului comis. Ecouri ale acestor texte care au circulat atît de mult în mediul rural aflăm și în pictura bisericilor: cei care au clevețit (biserica) sînt spînzurați de limbă, cei ce nu s-au sculat duminică să meargă la biserică sînt întinși pe paturi de foc, etc. (N. Cartoian, *Cărțile populare*, vol. I, pp. 81—93).

179 Mai sînt lizibile următoarele inscripții: diavolul „Acești omi în biserică să au svădit, pentru aceea eu nu las”, îngerul: „Du-te diavole în gios că pentru acele păcate au avut canon mare și au ertat pre dinșii Domnul Is. Hs.” (apud Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 107).

180 Asociația, care va deveni apoi curentă, între *Parabola fecioarelor* și *Judecata de apoi*, conferind pîldei un sens eshatologic (fecioarele înțelepte îi reprezintă pe cei aleși, iar cele nebune pe cei păcătoși), a apărut pentru prima oară la Sf. Denis, cf. E. Măle, *L'art religieux du XIII-e siècle en France*, p. 180.

181 Sf. Cristofor a fost venerat în Evul Mediu mai ales în bisericile sătești din Alpi, dar și în Boemia, Slovacia, Slovenia și Ungaria. În Transilvania el apare pe fațadele bisericilor din Strei și Dîrlos (V. Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, în „Pagini de veche artă românească”, II, p. 28, 64; dar tema există și la exteriorul absidei bisericii Arbore, din Moldova, cf. *idem*, *Arbore*, p. 23). Totodată, sf. Cristofor este o prezență familiară în iconografia Contrareformei (E. Măle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 369—370), dar pătrunde și în pictura românească din Transilvania secolului XVIII deosebit de frecvent în Țara Birsei).

182 Această preferință pentru iconografia cu tematică eshatologică era caracteristică și picturii murale gotice de factură provincială a Transilvaniei, V. Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, p. 30.

183 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Ancien Testament, p. 101, 349, 356.

184 L. Bréhier, *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928, p. 94.

185 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Ancien Testament, p. 351.

186 „Gîndirea vremii fiind din ce în ce mai mult orientată spre studiul naturii, spre realitate, era deci firesc — ca din ansamblul elementelor tradiționale — să fie acum cultivate mai ales ornamentele vegetal-florale, cele geometrice (expresive pentru o lume ce gîndea abstract) rămîniînd în minoritate”, pentru

similitudinile cu decorul brâncovenesc, vezi Florentina Dumitrescu, *Trăsături specifice ale sculpturii în lemn brâncovenesc*, în „Pagini de veche artă românească”, II, p. 273.

187 Timpla din Ieud a fost aleasă pentru o descriere-tip a timplilor pictate de Ponehalski.

188 Povestea capului lui Adam se găsește în legenda lemnului crucii, foarte dezvoltată în literatura slavă și română; de asemenea într-un manuscris românesc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea (nr. 4700 – Bibl. Acad. Rom.) cuprinzând „Sentința lui Pilat”; monahul Epifanie notează: „Dedesubt la Golgotha este biserica mică a lui Adam și întru dinsa era căpățina lui supt dărământura Golgothei, deci dintr-aceasta s-a numit locul căpăținei”. Această notă „luminează unul din motivele cele mai răspindite din iconografia noastră religioasă: capul lui Adam, zugrăvit aproape totdeauna sub crucea pe care a fost răstignit Mântuitorul, pentru ca singele Domnului, revărsându-se peste capul primului om, să-l ispășească de păcatul primitiv”, N. Cartoian, *Cărțile populare*, vol. I, p. 156 și 162, vol. II, p. 110.

189 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 514.

190 A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 54.

191 G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie*, p. 483–488, și L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 523, presupun că dispunerea celor șapte personaje (în cazul nostru lipsesc cele două *Sfinte femei*), cu Iosif la cap și Nicodim la picioare (așa cum apar în timpla de la Sirbi-Susani) este conformă cu reprezentările misterele medievale occidentale.

192 Vezi A. Grabar, *Iconographie de la sagesse Divine et de la Vierge* în „L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge”, I, p. 559–560.

193 Inscriptie pe iconostas, în colțul de nord-est: „Din mila lui Dumnezeu și din darul Duhului Sfânt și cu am agiutorit Iosip a Iacovu cu zugravul Alezander Ponehalski de lucru beserăcii să hie pomană întru veci de veci Amean”. Inscriptie pe iconostas, în colțul de sud-est: „Cu vrerea Tatălui și cu îndemnarea Fiului și cu săvîrșirea Duhului Sfânt, Amin. Bine au vrut șerbu lui Dumnezeu Borode Chira și cu soția dumisale Ahimie de au plătit de au zugrăvit acest fruntariu ca să le fie pomană dumilor sale și a tot neamul lor, 1760 luna iunie 10 zile” (apud A. Bongiu, *Cîteva însemnări*, p. 53, nr. 20). Despre acest Iosif Iacov, care l-a ajutat pe zugravul Ponehalski, știm mult mai multe decît despre zugravul însuși. Iosif

Iacov era un locuitor din Sirbi care îndeplinea în 1730 funcția de diacon, calitate în care a cumpărat un „Triodion” pentru biserică; pe acest „Triodion” notează nașterea fiului său Vasile în 1734 (I. Birlea, *Însemnări*, p. 185, nr. 662); în 1742 participă la cumpărarea unei Liturghii editate la București (*Ibidem*, p. 182–183, nr. 659), iar în 1759 și 1760 plătește, împreună cu soția sa, Bălin Măricuța, două icoane; în 1761 este tot „diacon” în Sirbi (*Ibidem*, p. 176–177, nr. 637), iar în 1776 este „cantor” al bisericii de sus (*Ibidem*, p. 184–185, nr. 665); în 1775, cînd mai cumpără o icoană, este „dascăl” și între timp și-a pierdut probabil soția, pentru că în inscripție apare singur (*Ibidem*, p. 186, nr. 672); Iosif Iacov se sfîrșește în Sirbi unde numele său este trecut în registrul matricol cu numele morților. (A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 53).

194 Faptul că pictura timplii bisericii din Desești îi aparține (atît din punct de vedere iconografic, cît și stilistic) lui Alexandru Ponehalski ni se pare cu atît mai semnificativ, cu cît poate explica programul iconografic îmbogățit al timplilor din bisericile pictate de Radu Munteanu în Lăpuș (La Desești el este autorul picturii murale din restul bisericii); vezi și la Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*. „Buletinul Monumentelor Istorice”, nr. 2, 1973, p. 45. O inscripție lacunară, aflată la baza timplii, menționează anul 1780 și numele unei familii de donatori, vezi la I. Birlea, *Însemnări*, p. 9, nr. 323; V. Brătulescu, *Biserici*, p. 18; I. D. Ștefănescu, *Artă veche a Maramureșului*, p. 115, cu lecturi ușor diferite.

195 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, în „Marmatia”, I, 1969, p. 40.

196 I. Birlea, *Însemnări*, p. 46, nr. 169.

197 M. Porumb, *Icoane*, p. 19.

198 I. Birlea, *Însemnări*, p. 90, nr. 317 și p. 91, nr. 323.

199 Nu știm dacă îl putem identifica pe Radu Munteanu cu „Ștefan Radu zugravu” care a pictat în 1775 un pomelnic pentru biserica Bilenilor din Săliște (I. Birlea, *Însemnări*, p. 166–167, nr. 604, așa cum crede Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, „Buletinul Monumentelor Istorice”, 2/1973, p. 48, nr. 24—citîndu-l pe V. Brătulescu, *Biserici*, p. 122, care descrie fruse numai „Radu zugravu”).

200 Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 52. După părerea noastră din opera lui Radu Munteanu nu a mai rămas în biserica din Ungureni decît pictura murală a pronaosului

(pereții de vest, nord și partea inferioară a peretelui est) cu inscripția fragmentar păstrată pe peretele vestic — „Anu Domnului 1782 această tindă... de-au zugrăvit nemeși și... au dat nemeși zloji... zloji”; de asemenea se păstrează două icoane (*Schimbarea la față și Botezul lui Iisus*) care deși sînt nesemnate, îi pot fi atribuite stilistic tot lui Radu Munteanu.

201 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 40 și D. Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 50; St. Metes, *Zugravii bisericilor române*, în „Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice pentru Transilvania” 1926–1928, Cluj, 1929 p. 118, afirmă că Nicolae Man pictează la biserica din Rogoz în 1781 și 1785. În biserica Sfinții Arhangheli din Rogoz se află astăzi două inscripții (una în naos, pe peretele sudic și alta în altar, de jur împrejur) care menționează ambele anul 1785 ca dată a zugrăvirii bisericii; această dată este apropiată și de cea inserisă pe două dintre icoanele împărătești care îi pot fi atribuite stilistic tot lui Radu Munteanu și care poartă inscripții de donație cu anul 1787 („Iisus Hristos” și „Maica Domnului”). Cu atît mai ciudată apare data din cea de-a treia inscripție, aflată pe peretele nordic al naosului, singura în care, alături de numele zugravilor Radu Munteanu din Ungureni și Man Nicolae de la Poiana Porcului, este pomenit anul 1717, „văleat din tătărime”, cu referire poate la construirea edificiului și în nici un caz la pictarea lui. Din pictura lui Radu Munteanu se păstrează doar decorul naosului și numai parțial cel al pronaosului.

202 „Acest jărtavnic l-au cumpărat robi(i) lui Dumnezeu aceștia Pătrăuș Iacov, soța sa Gahie, Bobocă Pașcu, soța sa Todoră, ca să le hie pomană lor și a tot neamul lor, în veci de veci, amin, 1785, de Radu Munteanu zugrav, luna lui martie în zile 31”.

203 Inscriptii pe icoanele care reprezintă *Înălțarea Domnului* și *Schimbarea la față* — „Pop Kiril 1787” (?), cf. și V. Brătulescu, *Biserici*, p. 19.

204 „1793 Această cruce a lui Tapașu Filip”. cf. și M. Porumb, *Icoane*, il. nr. 44, 43 și 42.

205 *Contribuții la cunoașterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania* în „Acta Musei Napocensis”, VIII, 1971, p. 609.

206 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 42–43 și Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 56.

În biserica din Dobric cu hramul „Întrarea în biserică a Fecioarei” se mai păstrează doar fragmente din decorul mural al pronaosului lucrate de Radu Munteanu, restul suprafeței pronaosului

și altarul fiind repictate într-o manieră lipsită de calități artistice. În aceeași biserică există icoane care îi pot fi atribuite stilistic lui Radu Munteanu, datele între 1798 și 1800, ceea ce sugerează că și pictura murală a fost executată în același interval.

Și biserica „Sfinții Arhangheli” din Dobric păstrează tot fragmentar decorul datorat lui Radu Munteanu, restrins la suprafața naosului la care se adaugă câteva icoane lucrate în stilul său, dintre care o „Maica Domnului cu pruncu” datată 1800; cf. și D. Tarnovschi-Schuster, *Biserici*, p. 56, care, pe baza inscripției de pe iconostas, este de părere că biserica a fost pictată de Radu Munteanu „cu probabilitate în jurul anului 1800 și nu mai târziu”.

207 Pictura bisericii „Sf. Arhangheli” din Libotin este o imitație seacă a stilului lui Radu Munteanu, fiind cu probabilitate opera unui ucenic de-al său. Vezi în acest sens și părerea Danei Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 50.

208 Cf. părerea lui A. Socolan și A. Toth, *Zugrăvi*, p. 41.

209 Inscripția în altar, pe perete: „În zilele... lui Bacinschi Andrei, vicar, fiind Gheorghe Diosgehi, protopop fiind Rădnice Teodor, preot fiind Dunca Moisei, diacon fiind Drăguș Teodor, pentru zugrăvitul au plătit boerii satului, zugrav: Radu Muntean și Gheorghe” (vezi și la I. Birlea, *Însemnări*, p. 90, nr. 317, cu deosebirea lecturii „boerisatului” în loc de boerii satului). Inscripție în pronaos, pe perete: „1780; au plătit această tindă de o au zugrăvit jupinsele satului; (cu am scris) Radu Muntean zugrav (I. Birlea, *Însemnări*, p. 91, nr. 323); Ni se pare interesant că în această inscripție sunt menționate ca donatoare pentru pronaosul considerat „biserica femeilor” -- „jupinsele satului”.

210 În mod excepțional pentru bisericile maramureșene regăsim în această dispoziție iconografică a bolții naosului indicațiile erminiei pentru lăcașurile cu boltă în leagăn: „sus, în mijlocul bolții, înfățișează pe Pantocrator înăuntrul unui cerc și la răsărit, pe cerul altarului, Pocioara”, Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 256.

211 Zugravul popular și l-a imaginat pe Cain împins la păcat de un diavol cenușiu; o dată cu primul omor o uriașă semilună cu chip uman, a căzut de pe cer și zace pe sol, sub Avel.

212 „Cartea regilor”, II, V—13, în care se arată cum David este amenințat de proorocul Natan cu minia divină pentru că, după ce a păcătuit cu Bethsabee, i-a ucis soțul; David se pocăiește și pedeapsa capitală este transferată

asupra copilului său, născut de Bethsabee.

213 În arta Contrareformei tema era folosită pentru a ilustra o scenă de penitență, L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 276.

214 Scena, de o deosebită expresivitate plastică, înfățișează întreg orizontul întors cu capul în jos, o dată cu arhitecturile fanteziste ale celor două orașe: lângă ingerul răzbnunător apar, minuscule. Lot și femeile sale, dintre care una s-a și transformat în stană de sare pentru că a privit înapoi.

215 Ciclul nu se păstrează integral, unele scene fiind aproape ilizibile din cauza degradării.

216 Legenda hagiografică în care se povestește că a existat „în țara sălbaticilor care mănâncă oameni” un sfânt martir cu cap de ciine, căruia Dumnezeu „i-a dat grai pentru a-i înfrunța pe persecutorii creștinismului” (T. Gherasim *Dicționar agiografic cuprinzând pe scurt viețile sfinților*, București, 1898, p. 348—349).

217 Scena se referă la momentul în care David deplinge moartea fiului său Absalom care, răzvrătindu-se împotriva tatălui său, s-a declarat rege, dar a fost înfrânt în luptă și ucis („Cartea regilor”, II, 18, 9—33); tema este considerată o figurare a revoltei sufletului împotriva lui Dumnezeu (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 277).

218 „Istoria” Iuditei care, prin înțelepciune și curaj, aduce victoria poporului său sortit pieirii de către generalul Holofern, a fost considerată în evul mediu occidental un simbol al virtuților castității și umilinței victorioase asupra demonului și viciilor luxuriei și orgoliului, întruchipate de Holofern, L. Réau, *op. cit.*, p. 330.

219 Gestul este o amintire a unui vechi obicei bizantin, de origine orientală, de a nu atinge direct cu mina un obiect sfânt.

220 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 240.

221 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 244, 402.

222 „Pictura bisericii din Desești datând din ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, avea o ilustră predecesoare în școala de pictură brâncovenească, ce atinsese apogeul la începutul secolului și care, prin intermediul Transilvaniei sudice, se răspindise în tot nordul țării. Meșteri zugrăvi din Țara Românească vin în Ardeal și decorează monumente sătești modeste de zid sau de lemn...; se pot adăuga centrele locale de pictură de

la Făgăraș, Rășinari sau Săliște, și circulația intensă a dicelilor și a cărților religioase mai ales a celor tipărite la Rimnic” (A. Bongiu, *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta”, an. XVII, nr. 11, 1970, p. 18).

223 Reprezentarea „frincilor” printre neamurile condamnate în scena *Judecății de apoi* ilustrează conflictul surd dintre Imperiul austriac și Franța aflată în pragul revoluției (*Ibidem*, p. 20).

224 În legătură cu uniforma husarilor, vezi detalii la M. Leloir, *Dictionnaire du costume et de des accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, Paris, 1951, p. 191—192.

225 Biserica a fost adusă în Oncești din Criciova, pe apa Talaborului, Tit Bud, *Date istorice*, p. 51. Actualmente ea se află în Muzeul în aer liber din Sighetu Marmației.

Nurmi pictura „ciboriului” a fost executată în 1802 de Nicolae Famokevici, același care, în 1800, picta altarul de la Sirbi-Susani, I. Birlea, *Însemnări*, p. 143, n. 525, p. 186, n. 670, cu corectarea numelui Famokevici în loc de Falincevici la A. Bongiu, *Câteva observații*, p. 53, n. 18.

226 Pentru că se spune că diavolii, ingeri căzuți, îl „măimutăresc” pe Dumnezeu. Culoarea lor neagră sau roșie se aseamănă smoalei sau focului iadului și e aleasă prin opoziție cu albul ingerilor, L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament* p. 733.

227 Șarpele este în iconografia creștină un simbol al răului, legat de păcatul originar, iar solzii erau considerați în Evul Mediu un semn al impurității, *ibidem*.

228 I. Birlea, *Însemnări*, p. 13, n. 41, p. 59, n. 201, p. 121, n. 427, p. 44, n. 166, p. 41, n. 158, inscripții de donație pe un pomelnic și pe cărți din anii 1741, 1748, 1763, 1784 și 1788.

229 Fapt semnificativ de altfel, deoarece în Maramureșul istoric comandatului era cel mai adesea colectiv, reprezentând întreaga comunitate sătească; în actualul județ Maramureș au mai fost semnalate și alte portrete de personaje laice, aflate în bisericile din Posta, Coaș, ș.a., vezi A. Socolan, A. Toth, *Zugrăvi*, p. 52.

230 Inscripție pe tabloul ctitorului de la Cuha: „Pentru iertarea păcatelor sale și pentru părinții săi morți — la anul 1754 — nobilul pan Vasili Samplonțai cu doamna sa Ivona și cu șapte fii ai săi a ridicat casa Domnului și a pictat-o”.

Tabloul și jilțul clitorului au fost fixate la locul lor în naos înaintea executării picturii murale, deoarece aceasta lasă în rezervă suprafețele corespunzătoare lor de pe perete.

231 Reintilnim aceeași pecete cu o capră, alături de un „Sigillum possessionis Borșa 1786” pe un document în care locuitorii Borșei atestă, la 1801, „ostenelele” lui „Soplonțai Pavel, giurat mare... mai adevărat părinte și stăpînitor al erașului de sus”. N. Iorga, *Studii și documente* vol. XII, doc. XIII, p. 238.

232 Răzvan Theodorescu, *Portrele brodate și interferențe stilistice în Moldova epocii lui Ieremia Movilă și Vasile Lupu*, în „Itinerarii medievale” București, 1980, p. 156 (cu bibliografie).

233 *Ibidem*.

234 Această imagine se leagă de oficierea în altar a ritualului de „sacrificare a mielului mistic”, în timpul căruia din prescură sînt extrase miride (părțile) triungiulare adresate intercesorilor, printre care și sfîntului Ioan Botezătorul, cf. N. Cabasilas, *Tilcuirea Dumnezeieșiei Iitlurghii*, București 1946, p. 70.

235 I. D. Ștefănescu, *Artă veche a Maramureșului*, p. 113 consideră că reprezentarea „... ilustrează o temă rară, inspirată dintr-un condac al Acatistului Bunei-Vestiri”

236 Imagine-simbol a euharistiei folosită în mod curent în iconografia Contrareformei, E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, p. 338.

237 Eustratie și Vlasie, la I. D. Ștefănescu, *Artă veche a Maramureșului*, p. 112.

238 Episoade cu sursa în „Judecătorii” 16, 3, 9, 29—30; episoadele smulgerii porților din Gaza și dărîmării templului au fost socotite simboluri ale învierii.

239 „Geneza”, 33, 12; episodul fugii castului Iosif de soția lui Putifar a fost considerat o aluzie la Patimile lui Iisus. Iosif nu se lasă sedus de soția lui Putifar, (întruchipare a Sinagogii), și fuge pierzîndu-și mantia, dar nu și sufletul, precum Iisus își va lăsa pe cruce doar corpul său sacrificat; cf. L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 161.

240 Cunoscuta legendă biblică era considerată în arta Contrareformei o imagine simbolică prevestitoare a „Viziției” în care Ozias primind-o pe Iudit învingătoare este asemănat cu Elisabeta întîmpinînd-o pe Fecioara Maria victorioasă asupra diavolului, E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 342.

241 Focul iadului cuprinde păcătoși nominalizați: „clevețitoare”, „fermecă-

toare”, „cei care știu petrece”, etc., etc. într-o foarte detaliată cronică a realităților sociale rurale. (vezi V. Brătulescu, *Bisericii*, fig. 176).

242 O reprezentare foarte asemănătoare se află pe ușa bisericii din Botiza. Însușită de inscripții păstrate fragmentar, care fac trimitere la *Judecata de apoi*: „Fiți gata că nu știți ziua, nice ceasul, cînd Domnul nostru va veni”. V. Brătulescu, *Bisericii*, p. 98.

243 Tema, de origine constantinopolitană, a trecut în Rusia încă din secolul XII, unde a fost cunoscută sub denumirea „Pokrovul” Maicii Domnului; imaginea de la Cuhea este similară redacțiilor curente în icoanele rusești unde apar sf. Andrei și Roman melodul în fruntea celor două cete de călugări și arhierii care se adăpostesc sub vălul protector al Maicii Domnului. (L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 74; v. și Lathau, *Le thème iconographique du Pokrov de la Vierge*, în „Mélanges Uspenski”, Paris, 1932). În același timp, ca temă cu caracter eshatologic, scena este „frecventă în iconografia germană medievală” — și „poate fi întîlnită în picturile murale gotice din Transilvania, fie direct incorporată în Judecata de apoi... fie izolată, dar întotdeauna la loc vizibil (V. Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, p. 26).

244 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 53.

245 Marius Porumb, *Icoane*, p. 18.

246 C. Nicolescu, *Icoane*, p. 19; M. Porumb, în *Icoane*, p. 20, observă că „dacă în decorul sculptural al icoanelor maramureșene alfabetul plastic baroc pătrunde încă din prima jumătate a veacului, pictura zugravilor din această parte a țării adoptă formele de exprimare, de compoziție și cromatică a stilului, abia către sfîrșitul secolului”.

247 La bisericile catolice din Căpleni, Carei, Satu Mare și Baia Mare; la Sighețu Marmăției, bolta bisericii romano-catolice este pictată după 1775, probabil de un austriac (A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 54—55).

248 Ucraina apuseană, cuprinsă de la sfîrșitul secolului XVI și bună parte din secolul XVII în granițele regatului polon, cunoaște prefacerile efervescente ale politicii culturale „de occidentalizare” duse de Petru Movilă; ideile propagate de Kievul ortodox aduceau cu sine „trăsăturile marcante ale Renașterii slave răsăritene”, care au facilitat intrarea în circuitul spiritual românesc a valorilor occidentale majore pe care le asimilase, precum și a umanismului polonez... cu caracteristicile barocului” (Dan Iloria Mazilu, *Barocul în literatura română*, p. 94).

249 S. Makovski, *L'Art populaire en Russie Souscarpastique*, Prague, 1926, pl. 36 și 38.

250 În aceste zone se produce un interesant fenomen de sinteză între arta occidentală și cea de tradiție bizantină, fenomen de care va beneficia și pictura din Maramureșul istoric; dacă premisele acestui proces sînt puse încă din secolul XIV cînd, în 1340, Rutenia subcarpatică intră în stăpînirea regalului Poloniei și cu această ocazie, în sfera culturii occidentale, el se intensifică abia în secolul XVII, după apariția bisericii unite greco-catolice și a puternicelor influențe ale artei baroce; dar, în același timp, ca o reacție firească de protest împotriva unirii bisericilor, pictorii din Carpați păstrează contactul permanent cu țările aflate în sfera culturii bizantine și în special cu nordul Moldovei și cu Maramureșul, ceea ce face ca aici să se găsească numeroase icoane și iconostase de același gen cu cele de la nord de Maramureș (vezi în acest sens în special J. Klosinska, *Ikony*, p. 305, dar și St. Tkac, *Ikony*, p. 22—23 și Al. Fricky, *Ikony*, p. 22).

251 I. Mușlea, *Xilografurile fărânelor români din Ardeal*, în „Artă și tehnică grafică”, caiet 8, București, 1939; M. Kiss-Grigorescu, *Catalogul expoziției Xilografura populară din Transilvania în sec. XVIII—XIX*, București, 1970.

252 M. Porumb, *Icoane*, p. 20.

253 În Rusia, rococoul e „importat” de Petru I prin arhitectul Alexandre le Blond și în special prin decoratorul Nicolas Pineau care, aduși în țară, reușesc să transplanteze aici capriciosul și elegantul stil francez care-l cucerise pe țară.

254 Hodor este numele unei vechi familii maramureșene, originare din Birsana, care și-a dovedit noblețea în 1752 cu o diplomă din 1691; dar cea mai veche diplomă în care apare un „Hodor de Berezanfalvo” datează din 1450 (Mihaly, *Diplome*, p. 153, nr. 1 și p. 353).

255 Inscripția care cuprinde numele pictorului și anul zugrăvirii, aflată în naos, pe peretele sudic, sub fereastră, este astăzi cu totul lacunară din cauza măririi ulterioare a ferestrei și a scurgerii apei de ploaie în jurul ei; din textul ei am mai putut descifra doar: „... în luna lui iulie în 27 de zile și... în... și a... zugrăvit zîn(critul) zugrav Hodor Toader din Vișeu de Mijloc...”. I. Birlea (*Însemnări*, p. 80, nr. 275) citește: „Și o am zugrăvit eu, smeritul zugrav Hodor Toader, din Vișeu de Mijloc, Dumnezeu să-l pomenească”. Nu știm pe ce se bazează afirmația lui I. D. Ștefănescu (*Artă veche a Maramureșului*, p. 91) precum că pictura ar

data din 1750, căci, presupunând că o asemenea dată ar fi putut fi citită pe peretele naosului, ar însemna că între această pictură și cea din 1809 a bisericii din Nănești, pictorul a desfășurat o activitate de 59 de ani! De asemenea, opinia lui A. Socolan și A. Toth (*Zugravii*, p. 33 și 53) conform căreia Hodor Toader și-ar fi început activitatea în 1755, ca iconar, se bazează pe o informație preluată de la V. Brădulescu (*Biserici din Maramureș*, p. 38) — potrivit căreia Hodor Toader ar fi pictat în 1755 câteva icoane la Cornești — care preia de fapt la rindul său o simplă afirmație a lui I. Bîrlea (*Însemnări*, p. 80, nr. 276) în care se menționează că la Cornești există mai multe icoane din 1755, fără să se specifice însă că autorul lor ar fi Hodor Toader! De altfel în biserică există într-adevăr două icoane împărătești, icoanele prăznice și ușile împărătești, pictate în stilul lui Hodor Toader, dar toate acestea sînt lipsite de inscripția care să ne ofere numele zugravului sau anul realizării lor.

256. Tema poate fi considerată un memento la *Judecata de apoi* la care face aluzie gestul amenințător al arhanghelului Mihail, cu sabia ridicată, prezența arhanghelilor suflînd din trîmbițe ca în ziua Judecății.

257. Cele nouă cete îngerești, descrise în tratatul lui pseudo-Denis Arcopagitul, „Ierarhia cerească”, au fost preluate de iconografia de tradiție bizantină, dar și de cea occidentală (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 39). În istoria Contrareformei a existat, în secolul XVI, un moment de mare devoțiune față de „cei șapte arhangheli” cărora li s-a închinat o biserică la Palermo și alta la Roma, consacrîndu-li-se astfel reprezentarea iconografică; această imagine se multiplică și se răspîndește din Italia în Flandra și Germania, pînă în Rusia (unde apare frecvent în icoane din secolul XVII). Deși la Roma cultul arhanghelilor a fost curînd interzis deoarece patru dintre aceștia erau considerați apocriși și operele de artă care li reprezentau au trebuit să dispară, amintirea lor a rămas persistentă în veacurile următoare (E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 297 — 300).

258. În mormintarea sf. Ioan Botezătorul de către discipolii săi (cu sursa la Matei, 14,22, și Marcu 6, 23) este o temă destul de rar reprezentată, (L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 459).

259. Istorie apocrișă conform căreia preotul Zaharia e vestit de un înger, în fața altarului, despre nașterea miraculoasă a fiului său Ioan, viitorul Ioan Botezătorul; scena își găsește locul în altar ca prefigurare a Bunei Vestiri,

L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 432.

260. Daniil în groapa cu lei a fost considerat simbolul sufletului salvat și o „figură” a lui Iisus care învie și iese din mormîntul pecetluit ca și groapa lui Daniil; în același sens episodul cu Daniil închis hrănit de Ilaabac capătă semnificație euharistică (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 402).

261. Inscripția, fragmentară, este neclară; pare să fie vorba despre vinderea lui Iosif de către frații lui unor negustori care-l duc în Egipt („Geneza”, 37, 28), temă ce prefigurează vinzarea lui Iisus de către Iuda, pentru aceeași sumă derizorie (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 181).

262. Iuda este de obicei reprezentat diferențiat față de ceilalți apostoli; în acest caz el aruncă hrana ce îi este oferită, atribuindu-i-se astfel la *Cina cea de taină* gestul care îl individualizează de obicei în *Împărțirea apostolilor*.

263. Temă favorită a artei paleocreștine, *Îsirea lui Ionă din chit* a fost considerată un simbol al învierii morților și o prefigurare a învierii lui Iisus; în acest sens a fost preluată de arta Contrareformei (E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 336).

264. În cete, încadrate în arcade semicirculare, după cum urmează: îngeri, prooroci, apostoli, Maica Domnului cu pruncul între arhanghelii Mihail și Gavril, mucenici, mucenice, patriarhi, împărați, împărătese, episcopi, preoți, cuvioși, sihaștri, călugări, călugărițe, cuvioase muieri, drepți, apoi „neamurile” de păcătoși, dintre care se mai descifrează doar evreii, turcii, tătarii, armenii.

265. „Curuți” era o denumire dată în sec. XVII-XVIII, în Ungaria și Transilvania, luptătorilor maghiari și români antihabsburgici, prin extensie de la numele participanților la războiul țărănesc din 1521 condus de Gh. Doja.

266. Temă inspirată din „Protoevanghelia” apocrișă a lui Iacob (N. Cartoian, *Cărțile populare*, II, p. 85.)

267. Scenă inspirată din „Evanghelia” lui Luca (1, 11) conform căreia viitorul Ioan Botezătorul, aflat în pîntecele mamei sale, Elisabeta, vara Fecioarei Maria, tresaltă, salutîndu-l pe Iisus, aflat el însuși în pîntecele mamei sale.

268. Scenă inexistentă în ciclul marial decalcată după ciclul *Patimilor lui Iisus*,

269. Episod inspirat din „Protoevanghelia” lui Iacov conform căreia unei femei care s-a îndoit de virginitatea

Mariei, i s-au uscat mîinile și abia după ce, pocăită, și-a recunoscut greșeala s-a vindecat (N. Cartoian, *Cărțile populare* II, p. 88).

270. Scena se referă fie la episodul din timpul *Cinei din casa lui Simon Fariseul* (Luca 7, 38), fie la cel din timpul *Cinei din Betania*, la Lazăr, cînd o femeie numită Maria a uns cu mir picioarele lui Iisus și le-a șters cu părului (Ioan 12,3.)

271. Maria Egipteanca (moartă în Egipt, la 422) este o penitentă care s-a retras în deșert, unde a dus o viață ascetică, fiind în cele din urmă împărțită înainte de moarte de Zosima, el însuși cenobit (*Dictionnaire des saints*, p. 143).

272. Această schemă compozițională a avut o foarte mare circulație; o regăsim în xilogravuri și în icoanele pe sticlă, care erau în același timp ele însele mijloace de răspîndire a tiparelor compoziționale; în pictura bisericilor din Maramureș ea apare mai ales în operele lui Hodor Toader și a discipolului său, Plohod din Dragomirești.

273. Același costum pe care îl au și curuții pictați în pronaos, inspirat din uniforma husarilor.

274. *Birsana*, inscripție în naos, pe peretele nordic, deasupra ferestrei: „În anul Domnului 1806 am zugrăvit această Sfîntă biserică eu Hodor Toader zugrav... și eu Plohod... zugravu din Dragomirești”; de asemenea, icoanele împărătești și prăznicarele poartă amprenta stilistică a lui Hodor Toader, iar pe icoana *Maica Domnului* se află și inscripția „Hodor Toader zugravu — 1808”. I. Bîrlea (*Însemnări*, p. 27, nr. 107) citește din inscripția aflată în naos: „Anul Domnului 1806, au zugrăvit această s(fîntă) biserică...”. iar pe o icoană aflată în biserica de piatră din Birsana „Această s(fîntă) icoană este a lui Ion Hodor Toader, zugravu, se-i fie pomană, 1808” (*Ibidem*, p. 26, nr. 104). V. Brădulescu (*Biserici din Maramureș*, p. 73): „În anu Domnului 1807 am zugrăvit această biserică... și e... zugrav...”; în același timp, la p. 61, menționează anul 1806, citîndu-l pentru ambele cazuri corect pe I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 27. I. D. Ștefănescu (*Artă veche a Maramureșului*, p. 103) afirmă nejustificat că inscripția din naos, perete sud, lîngă fereastră, cuprinde anul 1802. A. Socolan și A. Toth (*Zugravi*, p. 35) sînt de părere că la Birsana a lucrat, alături de Hodor Toader, Ion Grad, originar din Vișeu de Mijloc, citîndu-l pe V. Moldovan, *Vizitații canonice*; nu știm însă pe ce se bazează nici această afirmație, nici cea care atribuie încă un autor (!) picturii de la Birsana: Puț Dumitru din Desești („socotit de tradiție unul din autorii picturilor”, *ibidem*).

276 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 50.

276 Inscricția parafracează vestirea canonului, în liturghie: „să stăm bine, să stăm cu frică, sfînta jertfă în pace a o aduce”, I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 104.

277 Reprezentarea acestei teme își are îndepărtata origine în asimilarea sfîntului creștin cu un zeu solar, intrupat în Jupiter; de aici provine transferul atributelor jupiteriene — biciul de foc, stăpînirea fulgerului și tunetului, care au făcut din sf. Ilie un fel de „zeu al ploii și focului din fulger” în credințele populare. Schema compozițională preia tiparul înălțării lui Jupiter. În legătură cu răspîndirea acestei teme în mediile populare (cu repercușuni în iconografie adeseori în asociație sincretică cu vechi legende păgîne), vezi: L. Réau *op. cit.*, *Iconographie*, vol. V, p. 348, și, în special, V. Brătulescu, *Elemente profane în pictura religioasă: Sf. Ilie și căruța cu caii de foc*, București, 1938, extras din „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” an. XXVIII (1935).

278 I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 126—127.

279 Dincolo de semnificația iconografică propriu-zisă a acestor teme, poate că atmosfera barocă a epocii nu este cu totul străină de preferința zugrăvului pentru teme de „ascensiune” și „cădere”, ca în *Scara lui Iacov* pe care îngerii o urcă sau o coboară, simbolizînd viața pasivă și cea activă.

280 În această redactare, în care Fecioara Maria plutește pe nori, apare și detaliul aruncării centurii, ca mărlurie lăsată apostolilor.

281 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 27—28 și *Nouveau Testament*, p. 623.

282 Idem, *Ancien Testament*, p. 39—41.

283 Scena se referă la „purificarea buzelor” proorocului Isaia de către un serafim, pentru că proorocul se considera „om cu buze spurcate... în mijlocul unui popor cu buze necurate”, nedemn de a-l fi privit pe Domnul cu proprii săi ochi (Isaia, 6, 5—7).

284 Ilustrînd o legendă apocrifă, imaginea se referă la minunea arhanghelului Mihail care salvează biserica sa din Colose (Hone) de viitura apelor (în loc să înghită lăcașul, torentul se scurge sub temelia acestuia, pe sub piatra pe care arhanghelul o indicase, lovind-o cu o prăjină), Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 209.

285 O lungă inscripție explică scena: „(La o mănăstire s-au întîmplat așa că aflînd un prunc o comoră de bani au spus călugărilor. Dară pîntru ca să nu împărțească banii cu pruncu, l-au aruncat într-o groapă, iară pruncu au strigat. Arhanghelul Mihail l-au scos și l-au dus în mănăstire și l-au lăsat” (V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 67); scena se referă la o variantă a legendei care atribuie arhanghelilor Mihail și Gavril salvarea copilului aruncat în mare de călugări (V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească*, p. 216).

286 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 273.

287 Temă cu sursa în „Geneza”, 14, 1—3; pentru interpretarea ei, L. Réau, *op. cit.*, p. 127.

288 Scena își are sursa în „Geneza” (35, 1—7) și se referă la episodul în care Iacov, la porunca lui Dumnezeu cel adevărat, construiește un jertfelnic și se leapădă de dumnezeii străini.

289 „Geneza”, 37, 7—10 și 46, 1—7.

290 Scena îi reprezintă pe Avraam și Sara așezați la masă, împreună cu cei trei îngeri cu aripi roșii, care le sînt oaspeți. „În Maramureș *Filoxenia lui Avraam* este totdeauna pusă în legătură cu jertfele din „Vechiul Testament”, „figuri” ale jertfei lui Iisus, și cu ideea „treimii” (I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 126).

291 Conform unei legende de origine constantinopolitană, capul Sf. Ioan Botezătorul, ascuns de Irodiada într-un vas de aur, a fost găsit de niște călugări și transportat la Constantinopol. (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 462); conform erminiei, scena ilustrează „întîia aflare a capului Mergătorului înainte”, descoperit de doi călugări (V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească*, p. 248—249).

292 Scena reprezintă un episcop și un tînăr (în costum de epocă) tînînd în mîini o balanță în care în partea episcopului se află cărți, iar în a tînărului bani; cumpăna se apleacă de partea cărților; scena a fost identificată de I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 104—105.

293 Legendă cu elemente bogomilice, care a trecut în literatura noastră în epoca influenței slave și a circulat inițial în lumea călugărilor, pentru a se răspîndi apoi în mediile largi populare sub diferite variante identificate în Bucovina, Moldova, Ardeal și Banat (N. Cartojan, *Cărțile populare*, vol. I, p. 68; P. Henry, *Folklore et iconographie religieuse, contribution à l'étude de la peinture Moldave*, București. Cultura Națională. 1928 p. 83—92).

294 „Geneza”, 4, 23—25.

295 Scena își are sursa în „Cartea lui Iosua Nani” (5, 13—15), acestuia îi iese înainte „căpetenia oștirii Domnului” cu sabia scoasă și îi ordonă să se descalțe, căci locul pe care stă e sfînt.

296 „Judecători”, 6, 21; pentru semnificația scenei vezi L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 230.

297 L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 436—437 (cu sursa în Luca, 22, 51).

298 Prezența acestui episod din viața Sf. Ioan cel Nou, patronul Moldovei, se leagă de un eveniment important, relativ contemporan cu pictarea bisericii din Birsana: întoarcerea moaștelor Sf. Ioan cel Nou la Suceava, în 1783, în urma vizitei lui Iosif al II-lea în Bucovina (S. Reli, *Ataia militar la repatrierea moaștelor sf. mare mucenic Ioan cel Nou*, Cernăuți, 1937).

299 Dintre aceștia am putut descifra doar cîteva nume de prooroci, pictura fiind destul de degradată: Naum, Varuh, Ion(a), Ieremie, Osie, Sofon, Agheu, Amos.

300 Avacum, Ghedeon (cu lina), Ilie (cu un culit), Iacov (cu scara), Aron (cu un toiag înfrunzit), Daniil (cu o piatră), Ezechiel (cu usa) și Isaia (cu cărbunele aprins tînînt în clește).

301 Nu am putut descifra decît numele a trei din cei patru profeți prezenți la *răstîgnire*: Zaharia, Solomon și David.

302 *Văleni* (biserică demolată), „în biserica bărbaților, pe perete, de-a dreapta: Și am zugrăvit eu, Hodor Toader, din Vișeu-de-Mijloc, 1807”; „de-a stînga: O au zugrăvit această sfîntă biserică în anu D(omnului) 1807” (I. Birlea, *Însemnări*, p. 204, nr. 756 și 757).

303 *Năncșli* (biserică demolată), „la strana din dreapta, pe iconostas”: Și am zugrăvit această sfîntă biserică eu Hodor Toader, zugrav din Vișeu-de-Mijloc, pentru o sută de forinți, fără de altarin” și „de-a stînga: în anul Domnului 1809 s-au zugrăvit această sfîntă biserică cu cheltuiala satului... etc.” (*Ibidem*, nr. 514 și 515).

304 V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, fig. 120, 121, 122, 123, 124 și 125.

305 Budești—Josani, inscripție pe o icoană în altar: „Acest altar, cu icoana laolaltă, pă prestol, au plătit Draguș Matei și cu so(a)ța sa, Marica, și cu fiul său Ștefan, să le fie pomană lor în veci,

amin. Ani de la Hs. 1812. Au lucrat Opriș Ianoș, pictor" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 59, nr. 203).

306 Pictura altarului bisericii din Glod a fost plătită de parohul satului, după cum o dovedește inscripția de pe peretele iconostasului: „Acest sf(i)nt altar, cu icoana laolaltă, cu toată chelutiala sa, l-au zugrăvit cinstitul Părintele Tivodar Vasile, parohușul Glodului, pentru vecinica lor pomenire, a mărădicului și a neamului. În anul Domnului de la Hs. 1829" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 111). Tivodar Vasile a fost preot la Glod între anii 1829–1835 (cf. Tit Bud, *Date istorice*, p. 45). Executarea picturii îi poate fi atribuită lui Opriș Ianoș, prin similitudinile stilistice pe care le are cu pictura altarului din Budești–Josani.

307 O inscripție incompletă de pe bolta naosului menționează numele unui zugrav „Ioan din Bae...”; în 1798 biserica a fost, se pare, repictată de un anume Wenzel Pospitil.

308 „1810. Această sfântă icoană pă pristolu au plătit Sima Costan, parohușul satului din Băicoel și am zugrăvit eu Plohod Ion din Dragomirești” (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 12, nr. 10).

309 „Anul 1817, în Aprilie 27, cu voea Tatălui și a Fiului și Sfîntului Duh, amin. S-au îndemnat cu drag Popovici Ioan și cu soații(a) sa Odotie, de au plătit acest sfînt fruntariu, de s-au zugrăvit în sfînta beserică, ca să le fie ertare de păcate și a tot neamul lor, în veci, amin. Și am zugrăvit eu Ioan zugr(a)vu din Dragomirești”, inscripție pe o icoană din iconostas (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 157, nr. 575).

310 M. Porumb, *Icoane din Maramureș*, il. nr. 46.

311 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 160, nr. 584.

312 *Ibidem*, p. 160, nr. 585.

313 Nu se mai păstrează inscripția.

314 „... iară pîntru zugrăvitu altariului au dat Petar Gheorghie și cu soața sa, Vlad Titiana, 25 de arginți... Anu 1826. Plohodu Ioan, zugravu din Dragomirești” (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 164–165, nr. 596).

315 Din inscripția fragmentar păstrată în navă, care face înconjurul încăperii, pe poalele boltii, am putut descifra: „Cu agiutoriu lui Dumnezeu s-au zugrăvit această sf. beserică în zilele înălțatului împărat Frașc I și a mării sale episcopului diecezenesc Alexie Poci, fiind vicarș a Maramureșului pre cinstitul domn... zugrav din D... cu soața sa Odotkie... Ștefan... pe sama... Unu-

rean Toater și cu soața sa Parasca 11 de zloți, Pătrovai Simion și cu soața sa Todose 21... a lui Pătrovai Ursu... Iară Pătrovai Iacob (?) a lui Pătrovai (?)... împărat...”.

I. Bîrlea, — *Însemnări*, p. 160, nr. 584 — a putut citi: „... zugrav din Dragomirești” ceea ce ne îndreptățește să credem că era vorba despre Plohod, zugrav din Dragomirești. În altar, pe un „jertevnic” pictat în același stil ca și pictura murală a navei — deci probabil de același meșter —, se află o inscripție cu anul 1825 (cf. și I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 160, nr. 585) ceea ce ne determină să credem că și pictura navei a fost executată în jurul aceleiași date.

O altă inscripție, aflată deasupra ușilor diaconesti, se referă la pictura altarului și a icoanei pristolului: „Acest (sfînt) altariu și pristol s-au zugrăvit supt stăpînirea și din sirguirea cinstitului domn Grigorie Roșca, parohușul Rozavlii și (viț)ehididicon a ierășului Izii în zilele înălțatului împărat Frașc I și a mării sale episcopului diecezenesc Alexie Poci, în anul 1823, prin Santner Filip, zugrav” (apud I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 159–160, nr. 583). În realitate, inscripția referitoare la pictura altarului (executată pe bucăți de pinză prinse pe pereți) se referă la anul 1827.

316 Scene ilustrate și la Bîrsana, cu sursa în „Geneză”, cap. 7–9, interpretate ca simboluri ale sufletului salvat în „nava bisericii” (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 104–105); interpretare folosită în arta Contrareformei (E. Măle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 338).

317 Temă de pedeapsă divină a îndrăzelii umane, cu sursa în „Geneză”, cap. 11, 1–9; în iconografia Contrareformei era folosită ca simbol al confuziei teologice în opoziție cu ideologia clară a catolicismului. E. Măle, *L'Art religieux*, p. 338.

318 Scena se referă la episodul în care fiicele lui Lot își îmbată tatăl pentru a avea urmași dintr-însul, continuatori ai neamului („Geneză”, cap. 19, 32–38).

319 Scena în care Isaac îl binecuvîntează pe Iacov, în locul fratelui său Isav, înliul născut, este considerată o prefigurare a înlocuirii „Vechii Alianțe” cu „Noua Alianță” (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 143).

320 Istoria lui Moise prunc pus într-un coș de mîna sa, ca urmare a deciziei faraonului ca toți copiii evrei de parte bărbătească să fie aruncați în Nil și salvarea lui de fata faraonului („Ieșirea”, 1, 22 și 2, 3–5) sînt socotite o prefigurare a lui Iisus copil în iesle și a salvării sale de la „masacrul inocenților” (L. Réau, *op. cit.*, p. 181); interpretare admisă încă în timpul Contrareformei (E. Măle, *L'Art religieux*, p. 345).

321 Imaginea rugului care arde fără să se consume, în mijlocul căruia Dumnezeu i s-a arătat lui Moise („Ieșirea”, cap. 3, 1–6), a căpătat diferite interpretări, de la aceea a lui Iisus care suferă ca om, fără ca natura lui divină să fie stîrbită, pînă la aceea, atît de frecvent utilizată de simbol al maternității virginalne neconsumate de flăcările dragostei carnale; în același sens, imaginea a fost considerată și un simbol al Bisericii care arde fără să se consume în focul persecuțiilor (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 185).

322 Probabil episodul în care Moise merge să ceară faraonului permisiunea ca evreii să iasă din Egipt.

323 Scena se referă la un episod petrecut în timpul exodului prin deșert, cînd Dumnezeu, pentru a-i pedepsi pe cei ce începuseră să cîrtească și să se împotrivască, trimite asupra poporului șerpi veninoși; Moise obține iertarea și leacul izbăvitor înălțînd la porunca lui Dumnezeu un șarpe de aramă pe un stîlp, pe care cei mușcați vor trebui să-l privească pentru a se tămădui, recunoscîndu-și astfel totodată implicit greșala față de voința divină („Numerii”, cap. 21, 6–8). Tema a fost de timpuriu considerată o imagine simbolică a lui Iisus pe cruce, ca „noul șarpe” eliberator de păcate și salvator (L. Réau, *op. cit.*, p. 209), așa cum o sugerează și redactarea scenei la Rozavlea, în care stîlpul ia forma crucii. În arta Contrareformei această imagine alegorică era frecvent folosită. (E. Măle, *L'Art religieux*, p. 338).

324 Sub icoanele mobile ale iconostasului se află un alt strat de pictură, probabil anterior picturii datorate zugravului Plohod. Acest prim strat a fost ulterior acoperit de iconostas și ferit astfel de refaceri; fragmentele păstrate relevă un stil grafic linear.

325 Inscripția care însoțește imaginea se referă la „Desfrînata cea mare” din „Apocalipsul” lui Ioan (cap. 17, 3–5).

326 Uriașul ciorchine de struguri purtat de doi oameni ca mărturie a bogățiilor din „pămîntul făgăduinței” („Numerii”, cap. 13, 3–24), este interpretat de iconografia creștină ca un simbol al vieții veșnice; el constituie totodată o figură a sacrificiului lui Iisus pe cruce (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 211), imagine folosită frecvent în arta Contrareformei (E. Măle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 338).

327 Moise, primul mare profet, poartă în mînă semnul legămîntului său și al oamenilor cu Dumnezeu; Aaron, fratele său, este, după Melchisedec, primul mare preot din „Vechiul Testament”,

prefigurindu-l pe Iisus, mare preot al „Noului Testament“ (L. Réau, *Iconographie*, II, Ancien Testament, p. 213)

328 Imaginea se referă la întoarcerea chivotului lui Dumnezeu la poporul său, după ce, fiind luat de filistenii ca pradă de război, le-a adus acestora, ca pedeapsă, numai nenorociri („Cartea I, Regi“ cap. 6).

329 Inscripția explică pe larg scena: „Cînd au perit lumea de ape și cum au arătat Domnul Dumnezeu lui Noe curcubeu de pace“ (ca „semn al legămîntului dintre Mine și pămînt“, „Geneza“, cap. 3, 13).

330 Inscripția explică alegerea acestei teme din „Vechiul Testament“ ca „figură“ a Răstignirii lui Iisus: „Precum au înălțat Moise șarpele pe lume pentru cei mușcați de șerpi, așa și Hristos pe cruce“; de altfel imaginea înfățișează șarpele pus pe o cruce, ca și la Rozavlea.

331 În acest loc sînt vizibile urme din stratul anterior de pictură.

332 Inscripție plasată în naos, deasupra ușii, pe peretele vestic (sub o emblema pictată cu acvila bicefală): „Acest sfînt hram a sfîntului Arhanghel Mihail au plătit Mihai Dumitraș, Gradu Dumitru, pîntru zugrăv(ă)itu pîntru totă rudeanu lor ca să le fie pomană în veaci. În vremea ace a fost preot Mihai Popa, Ion Mihai Popa Ștefan în anul 1775 în luna lui noe(m)vrîie în ziua 3^{ra}: aceeași lectură la I. Birlea, *Însemnări* p. 35, nr. 141, cu mici diferențe față de V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 131 (și nu 1765 cum apare la A. Socolan, A. Toth, *Zugrăvi*, p. 33).

333 Pictura bisericii din Borșa prezintă similitudini stilistice și iconografice cu lucrările zugravului Ștefan, cel care lucrează în 1783 la Surdești și la Plopiș; despre activitatea acestui meșter în zona Chioar și în împrejurimile orașului Baia Mare, între 1783 și 1811, vezi la A. Socolan, A. Toth, *Zugrăvi*, pp. 45–51. În orice caz, nu este vorba despre „zugravul Zaharia“ cum afirmă V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 131 și A. Socolan, A. Toth, *Zugrăvi*, p. 33, căci în locul amintit de ultimii autori citați (deasupra ușii, în pronaos, pe peretele estic), se află o inscripție în slavonă (cu nuanță ucraineană) ce însoțește scena: „Tăierea capului lui Zaharia“.

334 Legenda conform căreia Placidus, un general roman, s-ar fi convertit în urma unei vinători miraculoase în care cerbul urmărit, cu o cruce luminoasă

între coarne, s-a dovedit a fi însuși Iisus, *Dictionnaire des saints*, p. 75–76.

335 Apud V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 131.

336 *Ibidem*.

337 Poienile Izei, inscripție de jur împrejur, pe poalele bolții în naos (de la sud, pe vest și apoi pe nord): „Această sfîntă besărică s-au început a să zugrăvi în anul 1791 în zile(le) pre înălțatului împărat Franțescu și a esclenție sa(le) episcop Andrei Baceski și vicariș Alexandru... vițiarhidiacon popa Vasile din Rozavle și s-au zugrăvit de îndemnu... lui Popa Teodor Roșca și din încă a satului... și cărsnic Iliș Ursu, nevoitori 5 besărici(i) și au dat într-acest lucru Tomșe Grigore și cu al său frate Tomșe Ilie 20 de florinți se le fie pomană în veci la tot neamul lor și părinți Ștefan... Nekita mucrii sale Cărstina Marie...“.

338 N. Cartoian. *Cărțile populare*, vol. I, p. 237.

339 Este vorba despre *Cele patru vînturi declănșuite*, din „Apocalipsul“ lui Ioan (cap. 2, 1–5), înfățișate sub forma a patru capete înaripate, înscrise pe marginea unui cerc, în interiorul căruia suflă cu putere, distrugînd tot ce înțilnesc în cale. Imaginea redă stingaci dar sugestiv expresia dezastrului ce se va produce la sfîrșitul lumii: o amestecătură de capete și membre dislocate par a se zvîrcoli cuprinse de virtutul vînturilor distrugătoare. O reprezentare similară înfățișează *Învierea morților*. Pe marginea cercului, patru îngeri trimbișează în timp ce, din mici cutii drept-unghiulare, își fac apariția, în bust, sufletele celor morți.

340 Vezi și la V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 88–89.

341 Foarte probabil același zugrav care a lucrat la Poienile Izei a executat și pictura murală a bisericii din Dragomirești (astăzi în Muzeul satului și de artă populară din București); pentru similitudinile iconografice și stilistice dintre cele două monumente, vezi la At. Popa, *Biserici vechi de lemn românești din Ardeal*, în „Anuarul Comisiei Monumentelor Istorie – secția pentru Transilvania“ vol. VII, Cluj, 1935, p. 145–148.

342 I. Birlea, *Însemnări*, p. 177, nr. 640 și V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 14.

343 I. Birlea, *Însemnări*, p. 199, nr. 732 și 733.

344 Deoarece am urmărit monografic activitatea principalilor pictori prezenți

în Maramureș, am lăsat cu bună știință deoparte ansamblurile de pictură fragmentare, cu autori necunoscuți sau nesiguri, ca și acele nume de zugrăvi pe care nu le putem asocia cu precizie de o anumită operă, sau ale căror lucrări, ajunse pînă la noi, într-o precară stare de conservare, nu ne permit conturarea cu precizie a personalității lor artistice. Menționăm totuși prezența, cunoscută mai mult documentar, a următorilor zugrăvi care au lucrat în Maramureș:

— *Mihai Zugravul* care pictează în 1697 o cruce pentru biserica din Dragomirești (azi la Muzeul de artă R. S. România), *Inscripțiile medievale ale României, orașul București*, vol. I, București, 1965, p. 789–790, nr. 1206.

— *Ștefan Radu Zugravu*, amintit într-un pomelnic al bisericii Săliște–Bileni, „ani dila zugrăvitu bisericii 1775“ (I. Birlea, *Însemnări*, p. 166–167, nr. 604).

— *Nicolai Cepschin Zugrav*, cunoscut dintr-o inscripție cu anul 1788, din pronaosul bisericii din Călinești–Susani (*Ibidem*, p. 72, nr. 255).

— *Zugravul Filip*, iscălit pe o icoană a bisericii din Strimtura, în 1799 (*Ibidem*, p. 199, nr. 728).

— *Gheorghe Vișovan* care lucrează în 1785 icoana de hram Sf. Paraschiva și icoana Sf. Nicolae, pentru biserica din Sat–Șugatag (V. Brătulescu, *Biserici*, p. 14); de asemenea, icoanele împăraților din bisericile din Poienile Izei și din Rozavlea sînt foarte asemănătoare cu cele din Sat–Șugatag.

— *Grigorie Zugrav*, care a lucrat în 1801 și 1802 două sfșnice din lemn pentru biserica din Dragomirești (I. Birlea, *Însemnări*, p. 100–101, nr. 355 și 356). — *Calconici Mihaili*, menționat într-o inscripție pe ușile împărătești ale bisericii din Slătioara (*Ibidem*, p. 192, nr. 649).

După mijlocul secolului XIX încep să-și facă apariția meșteri străini:

— *Kornelius Romanowsky* pictor semnează în 1840 pe ușile împărătești ale bisericii din Apșa de Mijloc (*Ibidem*, p. 32, nr. 13).

— *F. W. Koulunik* cu fiul său *Ottokariu* pictează în 1869 biserica din Vișeu-de-Sus și în 1871 mănăstirea Moisei (*Ibidem*, p. 214, nr. 797 și 798, și p. 138, nr. 499). În 1874 Ollocariu Cutnicu lucrează la Vișeu-de-Mijloc (*Ibidem*, p. 212, nr. 788).

— *Dionisiu Iuga* de la Nicula pictează în 1899 la biserica din Botiza (*Ibidem*, p. 88, nr. 177); lucrări ale sale sînt cunoscute și în Bihor, unde semnează în 1876 și în 1881 la bisericile din Valea Crișului și din Hotar (I. Godea, Ioana Cristache-Panait, *Monumente istorice bisericesti din eparhia ortodoxă română a Oradiei. Biserici de lemn*, Oradea, 1978, p. 121–122 și 216–217) de asemenea, un alt pictor care lucrează în Bihor, la biserica din Dușești, Emanuel Weiss Antal, pare să fie originar din Maramureș, „unde ar trebui să se afle și alte lucrări ale sale“ (*Ibidem*, p. 95–96).

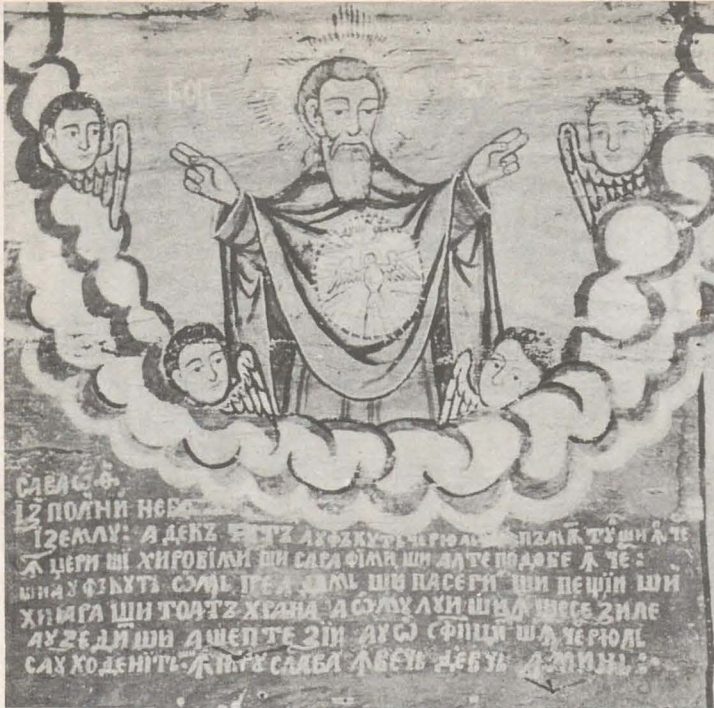
- BĂNĂȚEANU, TANCRED, *Portul popular din regiunea Maramureș, Baia Mare*, 1966.
- BĂNĂȚEANU, TANCRED, *Artă populară din nordul Transilvaniei*, București, 1969.
- BÎRLIĂ, ION, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909.
- BLAGA, LUCIAN, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, București, 1966.
- BLAGA, LUCIAN, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, 1969.
- BONGIU, AUREL, *Cîteva observații asupra bisericii din Sirbi-Susani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, nr. 4, 1970.
- BONGIU, AUREL, *La peintures murales des églises en bois du Maramureș*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de Vincennes, Paris, VIII, litographié.
- BONGIU, AUREL, *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta”, nr. 11, 1970.
- BRĂTULESCU, VICTOR, *Biserici din Maramureș*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXXIV fasc. 107—110, 1941.
- BRĂTULESCU, VICTOR, *Elemente profane în pictura religioasă: Sfîntul Ilie și căruța cu caii de foc*, București, 1938, extras din „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXVIII, 1935.
- BUD, TIT, *Dale istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureș*, Gherla, 1911.
- CARTOJAN, NICOLAE, *Iconografie și folclor, curs litografial de istoria literaturii române vechi*, 1937—1939.
- CARTOJAN, NICOLAE, *Gărfiile populare în literatura română*, București, 1974.
- CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA, *Cîteva date noi despre meșterii bisericilor de lemn din Maramureș, secolul al XVIII-lea*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria „Artă plastică”, tom. 27, 1980.
- CZIPLE, AL., *Documente privilegiate la episcopia din Maramureș*, București, 1916, extras din „Analele Academiei Române, Memoriile Secției de Istorie”, seria II, tom. XXXVIII.
- DOBJANSCHI, ANA, *Icoane maramureșene din secolele XVIII—XIX*, București, Muzeul de artă al R.S.R., 1975.
- DRAGOMIR, SILVIU, *Istoria desrobirii religioase a românilor din Ardeal în secolul XVIII*, vol. I—II, Sibiu, 1920—1930.
- DUȚU, ALEXANDRU, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968.
- EFREMOV, AL., *Trei icoane maramureșene expuse în străinătate*, în „Revista Muzeelor”, III, nr. 2, 1966.
- EFREMOV, AL., *Contribuții la cunoașterea unor aspecte ale picturii de icoane pe lemn din Transilvania*, în vol. „Comunicări ale sesiunii științifice a muzeelor de artă”, București, 1966.
- ENĂCHESCU, M. E., *Bref aperçu sur les églises de Maramureș*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, București, tome IV, 1967.
- ENĂCHESCU, M. E., *Circonstances ayant favorisé l'accomplissement artistique des églises en bois de Maramureș*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, tome V, 1968.
- ENĂCHESCU, M. E., *Monumentalitățile des églises en bois de Maramureș*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, București, 1969.
- FIIIPAȘCU, ALEXANDRU, *Istoria Maramureșului*, București, 1940.
- FRICKLY, AL., *Icony z vychodneho Slovensku*, Kosice, 1971 (cu rezumat în limba engleză).
- IONESCU, GRIGORE, *Arhitectura populară în România*, București, 1971.
- IORGA, NICOLAE, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, ediția a II-a revăzută și adăugită, vol. I—II, București, 1928—1930.
- IORGA, NICOLAE, *Serisori și inscripții ardelen și maramureșene*, I. în „Studii și documente cu privire la istoria românilor”, vol. XII, București, 1906.

- IOGA, NICOLAE, *Documente românești din arhivele Bistriței*, București, 1899.
- KLOSINSKA, JANINA, *Ikony*, Krakow, 1973 (Museum Narodowe Krakowie), cu rezumat în franceză.
- KLOSINSKA, JANINA, *Ikonen aus Polen*, Recklinghausen, Ikonen Museum, 1966.
- KOVACOVICOVA-PUSKAROVA, B., PUSKAR, J., *Drevne Kostoly Vychoďného ritu na Slovensku*, Vydalo Muzeum Ukrajinsky Kultury, 1971, „Annales Muzeé Culturel Ukrainien-sis”, Svitnik, 5, 1971 (cu rezumat în limba engleză).
- MAJE, EMILE, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècles. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.
- MAZILU, DAN HORIA, *Barocul în literatura română din secolul al XVIII-lea*, București, 1976.
- METEȘ, ȘTEFAN, *Relațiile bisericii românești ortodoxe din Ardeal cu Principatele Române în veacul al XVIII-lea*, Sibiu, 1928.
- METEȘ, ȘTEFAN, *Istoria bisericii și a vieții religioase a românilor din Transilvania și Ungaria*, ediția a II-a revăzută și întregită, vol. I, Sibiu, 1935.
- METEȘ, ȘTEFAN, *Emigrări românești în Transilvania în secolele XVIII—XX*, ediție revăzută și adăugită, București, 1977.
- MIHAIYI, IOAN, *Diplome maramureșene din secolele XIV—XV*, Sighet, 1900.
- MILLET, GABRIEL, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1916.
- MOLDOVAN, V., *Vizitație canonică în Maramureș*, Gherla, 1916.
- MORARIU, TIBERIU, *Maramureșul în organismul etnic și politic al Țării Românești*, București, 1942.
- NICOLESCU, CORINA, *Icoane vechi românești*, București, 1971.
- PĂCURARIU, MIRCEA, *Legăturile bisericii ortodoxe române din Transilvania, Țara Românească și Moldova în secolele XVI—XVII*, Sibiu, 1960.
- PĂCURARIU, MIRCEA, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. I—II, București, 1981.
- PĂNOIU, ANDREI, *Din arhitectura lemnului în România*, București, 1977.
- PETRESCU, PAUL, *Arhitectura fărănească de lemn din România*, București, 1974.
- POP-BRATU, ANCA, *Precizări în legătură cu activitatea unor zugravi de tradiție postbizantină în Maramureșul istoric*, în „Pagini de veche artă românească”, IV, București, 1981.
- POPA, ATANASIE, *Biserici vechi de lemn românești din Transilvania și Maramureș*, Cluj, 1937, extras din „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice” secția pentru Transilvania, IV, 1832—1936.
- POPA, ATANASIE, *Zugravi și școli de zugravi ai bisericilor de lemn din Transilvania*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, 1955—1956.
- POPA, RADU, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970.
- POPP, MARA și NICOLAE, *Doă aspecte ale Carpaților polonezi — urme românești în viața pastorală a Carpaților polonezi*, București, 1936.
- PORUMB, MARIUS, *Icoane ale unui zugrav anonim din veacul al XVI-lea*, în „Acta Musei Napocensis”, VII, 1970.
- PORUMB, MARIUS, *Contribuții la cunoașterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*, în „Acta Musei Napocensis”, VIII, 1971.
- PORUMB, MARIUS, *Ușile împărățești de la Onești și Budești-Susani. Contribuții privind icoanele maramureșene din secolul XVII*, în „Studia
- Universitatis Babeș-Bolyai”, series Historia, fasc. I, 1971.
- PORUMB, MARIUS, *Vechi icoane din Maramureș* (sec. XV—XVIII), în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria „Artă plastică”, nr. 1, 1975.
- PORUMB, MARIUS, *Icoane din Maramureș*, Cluj-Napoca, 1975.
- PORUMB, MARIUS, *Pictura icoanelor din Mănăstirea Moisei și iradiația ei în zonele inconjurătoare, în veacul al XVIII-lea*, în „Marmația”, III, Baia Mare.
- RÉAU, LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, II, III, Paris, 1955—1956.
- REI, SIMION, *Politica religioasă a Habsburgilor față de biserica ortodoxă română în secolul al XIX-lea*, Cernăuți, 1928.
- ROSETTI, AL., *Lettres roumaines de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles tirées des archives de Bistritza*, București, 1926.
- * * * **SCHEMATISMUL** diocesei Gherla, Gherla, 1890.
- SKROBUCHA, HEINZ, *Ikonen aus der Tschechoslovakei*, Praga, 1971.
- SOCOLAN, AUREL, *Circulația cărții vechi românești în nord-vestul României*, în „Marmația”, Baia Mare, I, 1969.
- SOCOLAN, AUREL și A. TOTII, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, în „Marmația”, I, Baia Mare, 1969.
- STREMPER, G., *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, București, 1958, vol. I.
- ȘTEFĂNESCU, I. D., *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968.
- TKAC, ȘTEFAN, *Ikony na slovensku*, Bratislava, 1968 (cu rezumat în limba franceză).
- * * * **Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul**, vol. I, II, III, București, 1928.
- ZALOZIECKY, V. R., *Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpathenländern*, Wien, 1926.

ILUSTRAȚII

1. ALEXANDRU PONEHALSKI *Raiul* detaliu,
Budești – Susani (naos), 1760.





2. ALEXANDRU PONEHALSKI *Dumnezeu-Tatăl*, Budești—Susani (naos), 1760.
- 3—4. ALEXANDRU PONEHALSKI *Alungarea din rai* (detaliu și ansamblu), Budești—Susani (naos), 1760.
- 5—6. ALEXANDRU PONEHALSKI *Drumul Crucii* (ansamblu și detaliu), Budești—Susani (naos), 1760.

2

3



ПОРУЧИ ДА

Eof.

4
Tt



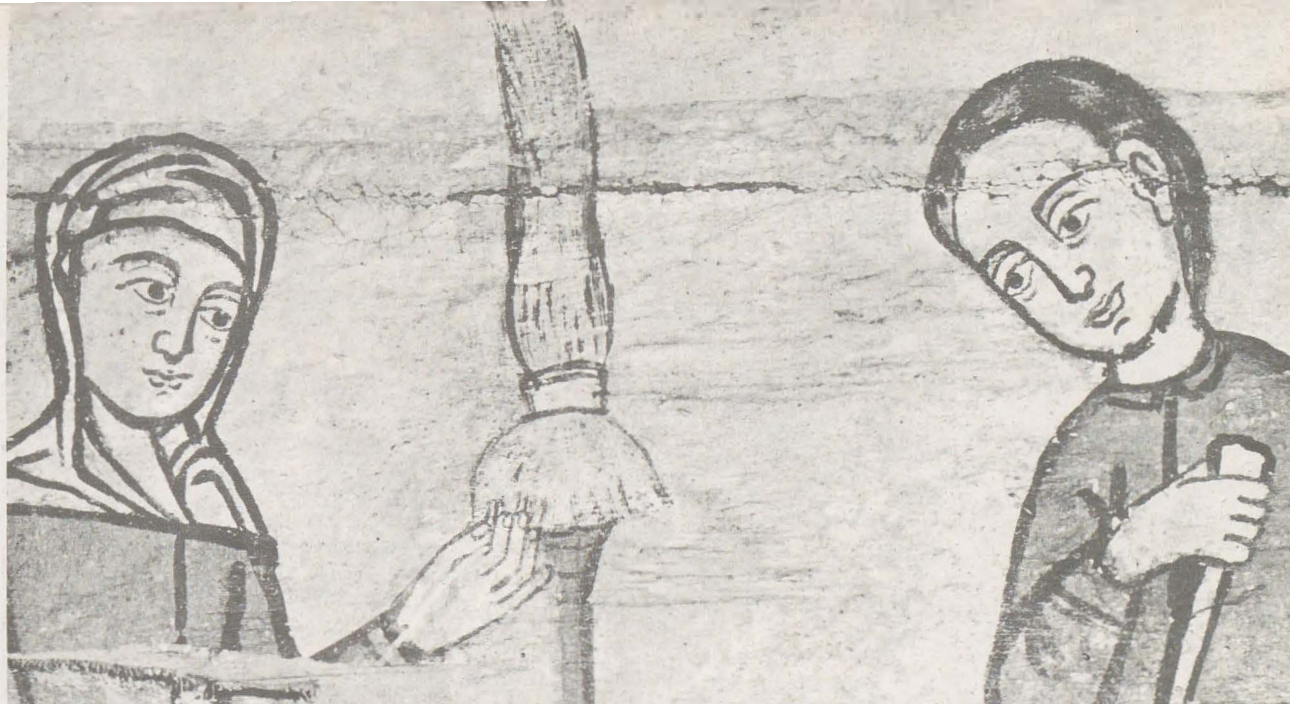






7—8. ALEXANDRU
PONEHALSKI
*Adam și Eva pling
la poarta raiului*
(detaliu și an-
samblu), Budești
—Susani (naos),
1760.





9. ALEXANDRU PONEHALSKI *Adam lucrează pământul și Eva toarce, Budești—Susani (naos), 1760.*

10. ALEXANDRU PONEHALSKI *Lepădarea lui Petru și Batjocorirea lui Iisus, Budești—Susani (naos), 1760.*







11,12

ЗНСАУЛА МЕХЪ КЗТРЗ АДА Ш
ПРЕ КАНИИ ШИ ПАНИЦЕ





15. ALEXANDRU PONEHALSKI *Pilda femeii adullere* (detaliu), Călinești—Căeni (naos), 1754.
16. ALEXANDRU PONEHALSKI *Adam lucrează pământul și Eva toarce* (Călinești—Căeni (naos), 1754.
17. ALEXANDRU PONEHALSKI *Dumnezeu-Tatăl* (detaliu), Călinești—Căeni (holta naosului), 1754.

18,19



18. ALEXANDRU PONEHALSKI *Iisus Învățător* (detaliu), Călinești—Căeni, (pronaos), 1754.
19. ALEXANDRU PONEHALSKI *Maica Domnului cu pruncul* (detaliu). Călinești—Căeni (pronaos), 1754.
20. ALEXANDRU PONEHALSKI *Vămile Văzduhului*, Călinești—Căeni (pronaos), 1754.
21. ALEXANDRU PONEHALSKI *Pilda fiului risipitor*, Călinești—Căeni (naos), 1754.





22. ALEXANDRU PONEHALSKI *Lameh îl ucide pe Cain și Pilda Bunului Samarinean, leud (naos), cca 1782.*
23. ALEXANDRU PONEHALSKI *Dumnezeu-Tatăl, leud (bolta naosului), cca. 1782.*





25

24. ALEXANDRU PONEHALSKI *Alungarea din rai* (naos), leud, cca. 1782.
25. ALEXANDRU PONEHALSKI *Adam lucrează pământul și Eva loarce*, leud (naos), cca. 1782.
26. ALEXANDRU PONEHALSKI *Apostolii* (detaliu din „Judecata de apoi”), leud pronaoș, cca. 1782.
27. ALEXANDRU PONEHALSKI *Serafim*, leud (bolta naosului), cca. 1782.
28. ALEXANDRU PONEHALSKI *Botezul eunucului*, leud (naos), cca. 1782.
29. ALEXANDRU PONEHALSKI *Iisus învățător*, icoană (detaliu), Desești, 1752.



JIMA

BAFO C
LOME













ИСААК

АБРААМ

ИСААК







33

- 30-31. ALEXANDRU PONEHALSKI *Cei trei patriarhi în rai* (ansamblu și detaliu) leud. (pronaos) cca. 1782.
32. ALEXANDRU PONEHALSKI *Vămile Văzduhului*, leud (pronaos), cca. 1782.
33. ALEXANDRU PONEHALSKI *Sf. Cristofor*, leud (pronaos), cca. 1782.
34. ALEXANDRU PONEHALSKI *Încununarea cu spini* (detaliu). leud (naos), cca. 1782.
35. ALEXANDRU PONEHALSKI *Iuda primește prețul trădării*, leud (naos), cca. 1782.



34,35



ЖИДОВИИ СЪТЪРВАШИ ПРЕ ІС КЪ ТРЪ СЪЗЛАПЪ АУ ЛЕГАТ



36. ALEXANDRU PONEHALSKI *Flagelarea,*
Ieud (naos), cca. 1782.

37. ALEXANDRU PONEHALSKI *Schimbarea*
hainelor, Ieud (naos), cca. 1782.

ДѢСАХ ПРѢ ІС ХІ ІРІА ПЗЕА ШИ РЕА, РЕААХ АХ СКИМБАТІ



НИКИТЪ + ФАЛЕЛЕН



38



39



- 38. RADU MUNTEANU *Sfinții Anichit și Talelei* (detaliu), Desești (naos), 1780.
- 39. RADU MUNTEANU *Arhanghelii Mihail, Gavril, Rafail și Uriel*, Desești (bolta naosului), 1780.
- 40. RADU MUNTEANU *Pilda bunului Samarinean*, Desești (naos), 1780.
- 41. RADU MUNTEANU *Heruvim* (detaliu), Desești, (naos), 1780.
- 42. RADU MUNTEANU *Duminica Tomei*, Desești, (naos), 1780.
- 43. RADU MUNTEANU *Duminica Samarinencii*, Desești (naos), 1780.



41



42,43









† HEC PENE: UX: † HEC



44. RADU MUNTEANU *Facerea lui Adam*, Desești (naos), 1780.
45. RADU MUNTEANU *Ispita șarpelui*, Desești (naos), 1780.
46. RADU MUNTEANU *Facerea Evei*, Desești (naos), 1780.
47. RADU MUNTEANU *Sodoma și Gomora*, Desești (naos), 1780.







48. RADU MUN-
TEANU *Tătari*
(detaliu din
„Judecata de
apoi”) Dessești
(pronaos), 1780
49. RADU MUN-
TEANU *Nemți*
(detaliu din
„Judecata de
apoi”), Dessești
(pronaos), 1780



48



49



50. *Apostolul Ioan* (detaliu din *Plingere*). Giulești—Mănăstirea (naos), a doua jumătate a veacului XVII.

51. *Sf. mucenic* (detaliu), Giulești—Mănăstirea (naos), a doua jumătate a veacului XVII.







53,54



52. *Anastasis* (detaliu), Giulești—Mănăstirea (naos), a doua jumătate a veacului XVII.

53. *Inger*, Cuhea (bolta naos), 1754.

54. *Portretul ctitorului Pan Vasile Săpinșanu*, Cuhea, 1754.



55,56

55. Scene din pronaos, Cuhea 1754.
 56. Samson ucide leul, Cuhea 1754.
 57. HODOR TOADER Pilda celor rece
 fecioare. Cornești (pronaos).



Σ: φεπτε η βρε





58. HODOR TOADER
Irodiada (detaliu).
Cornești (pronaos).
59. HODOR TOADER
Sfântul Teodor.
Cornești (naos).





60,61

60. HODOR TOADER *Arhanghelul Uriel*. Cornești, (bolta naos).

61-62. HODOR TOADER *Înălțarea la cer a sf. Ilie* (ansamblu și detaliu). Birsana (bolta naos), 1806.

63. HODOR TOADER *Regele David* (detaliu), Birsana (altar), 1806.





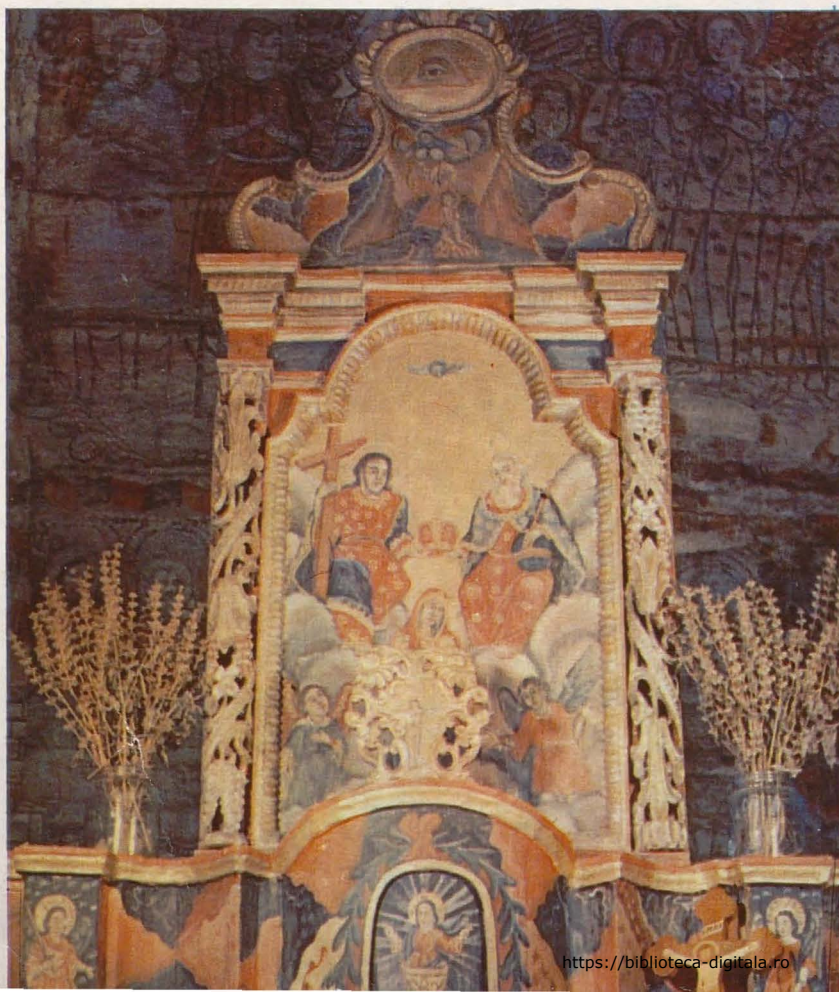
Въспкрсе въ
третий день
после крестна
погребенна

Ангелъ
Господень









65

- 64. HODOR TOADER *Iconostasul bisericii Bîrsana*, 1806—1808.
- 65. HODOR TOADER *Icoana pristolului*, Bîrsana.
- 66. HODOR TOADER *Ceata heruvimilor*, Bîrsana (altar), 1806.
- 67. HODOR TOADER *Ceata serafimilor*, Bîrsana (altar). 1806.















68. HODOR TOADER *Iisus în templu în mijlocul învățărilor* Birsana (naos). 1806.

69. HODOR TOADER *Spălarea picioarelor*, Birsana (naos). 1806.

70. HODOR TOADER *Viața sf. Ioan cel Nou de la Succava* (detaliu), Birsana (naos), 1806.

71. HODOR TOADER *Duminică tuturor sfinților, Împla* (detaliu), Birsana 1806.

72. HODOR TOADER *Sfântul Teodor Tiron* (detaliu), Birsana (naos), 1806.

73. HODOR TOADER *Arhanghelul Mihail salvează un copil*, Birsana (altar) 1806.

74. HODOR TOADER *Irodiadu* (detaliu), Birsana (naos) 1806.



МАНУСРИПРЕ СЧВ ПЯМПАЛП АША КЗ А ФЛЖП ВПРВН : ШКОЛОВАТО Р ДИПТИ

КЛАДЪ ПРАГОУ ЗАРЪ ПИНЪРЕ КА ДЪ НЪ ЗАПЪ ВДКА

ВАНИ КЪТ РХНЪ : ЛАХ С РХН СМЪ ППРО

АЪЗ ЮУ ПРХНЪ АХЕ ПРАКА ФХАТ ЛЕ МХАН

АПХН ТМ ЛАХ

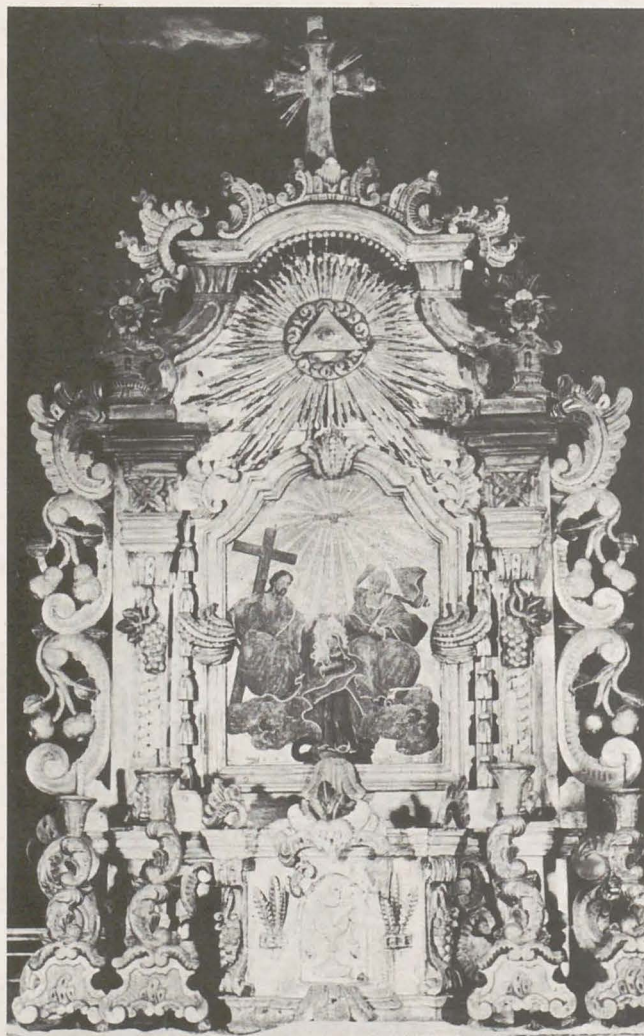
ХВ ШНАХ А

Л ПНДСИМ РЕ Ш

АХ АА С А Т







75,76





77

- 75. Icoana pristolului, Rozavlea.
- 76. PLOHOD IOAN Procomidiar, Rozavlea, 1825.
- 77. PLOHOD IOAN Lupta sf. Nestor cu Iie păgînul, Rozavlea (pronaos), cca 1825.
- 78. PLOHOD IOAN Iisus cu Samarineanca la fîntînă, Rozavlea (naos), cca 1825.





79



80



79. PLOHOD IOAN *Inger*, Rozavlea (pronaos), cca 1825.

80. PLOHOD IOAN *Întoarcerea fiului risipitor*, Rozavlea (naos), cca 1825.

81. PLOHOD IOAN (?) *Fiara cu șapte capete din Apocalips*, Șieu (naos).



82. PLOHOD IOAN (?) *Prinderea lui Isus și Iisus la Ana, Sieu (naos).*

83. PLOHOD IOAN (?) *Turnul Babel, Șieu (naos).*





84. *Cele patru vânturi distrugătoare din Apocalips.*
Poienile Izei (pronaos), 1794.

85. *Chinurile păcătoșilor în iad* (detaliu din „*Judecata de apoi*“). Poienile Izei (pronaos), 1794.





86



87



86. *Crucificarea* (detaliu), Poienile Izei (naos), 1794.

87. *Soldații își impart hainele lui Iisus* (detaliu din *Crucificare*), Poienile Izei (naos), 1794.

88. *Drumul Crucii* (detaliu), Poienile Izei (naos), 1794.

89. *Iisus cu Samarineanca la fântână*, Poienile Izei (pronaos), 1794.







90,91

90. Bolta naosului, Borșa. 1775.
91. *Pilda celor zece fecioare* (detaliu, fecioară nebună).
Borșa (naos), 1775.
92. *Alungarea din rai* (detaliu), Borșa (naos), 1775.
93. *Cina cea de taină*, Borșa (naos), 1775.



92



93

La peinture murale du Maramureș (XVIII^e–XIX^e siècle)

Le Maramureș historique, situé à l'extrémité nord de la Roumanie, dans la dépression homonyme, représente une unité culturelle bien définie, mais isolée seulement en apparence, car les routes qui la relient aux régions avoisinantes (Moldavie et Transylvanie, Ukraine Subcarpatique, Slovaquie et Pologne) constituent autant de voies d'intercommunication culturelle.

Intégré dès le début de sa vie culturelle dans l'ambiance byzantine (en 1394, le Patriarcat œcuménique de Constantinople accordait au monastère de Peri un statut d'autonomie), le Maramureș s'est toujours situé, par sa position géographique, dans le champ des influences occidentales, devenant ainsi lui-même un point d'interférences culturelles.

Pendant le XIV^e siècle et après, la situation des knèzes du Maramureș a été liée à leurs rapports avec la couronne hongroise, à la mesure dans laquelle celle-ci reconnaissait comme une situation de fait leurs droits seigneuriaux et la confirmait par des privilèges. L'évolution de l'autorité hongroise sur le Maramureș a eu peu à peu pour effet de transformer les droits seigneuriaux des knèzes en droits nobiliaires et le voievodat du Maramureș en un comitat intégré au royaume angevin.

Dans la plupart des villages demeurés dans la possession des knèzes, qui ont conservé leurs liens avec le milieu dont ils sont issus, il s'est produit un nivellement entre la communauté villageoise et les familles de knèzes, basé en premier lieu sur des liens de famille, de sorte que des villages dans lesquels une famille de knèzes avait reçu au XIV^e ou au XV^e siècle un diplôme nobiliaire ou de knèze devinrent dans leur totalité, au XVIII^e siècle, des villages «nobles». Cette situation n'est pas dépourvue d'importance pour la compréhension de la vie culturelle et artistique du Maramureș aux XVIII^e et XIX^e siècles, dans le sens que la volonté de prestige du fondateur-bailleur de fonds collectif représente la volonté de la communauté villageoise tout entière, consciente de l'ancienneté et de la puissance de ses attributions.

Les événements historiques qui ont eu lieu à la fin du XVII^e siècle et pendant le siècle suivant — l'occupation de la Transylvanie par les Impériaux et l'incorporation du comitat du Maramureș à la Hongrie, la conversion forcée des Roumains au catholicisme et la création de l'Eglise gréco-catholique uniata, le conflit entre la Réforme et la contre-réforme, la dernière grande invasion de Tatars (1717) qui a détruit presque toutes les églises en bois de Transylvanie — ont conféré un caractère particulièrement tourmenté à cette période de développement de la vie artistique.

Quoique puissamment ancré dans ses structures traditionnelles, l'art du Maramureș n'apparaît pas comme un domaine foncièrement conservateur, renfermé en soi-même, mais comme une zone culturelle en continuelle évolution, capable d'assimiler au niveau rural ce que l'art de l'Europe avait produit dans une ambiance urbaine et avec d'importantes ressources matérielles à sa disposition. Cette observation est d'ailleurs valable pour toute la production artistique des villages de Roumanie, qui ont connu au XVIII^e et au XIX^e siècle une véritable explosion de création artistique et de réception créatrice des formes d'art européennes. Dans le cadre des transformations subies à cette époque dans le processus général d'évolution artistique, la réceptivité des peintres locaux, ainsi que la participation active à la vie culturelle de commanditaires recrutés eux aussi dans le milieu rural, constituent un phénomène symptomatique.

Ces peintres ont, d'une part, joué le rôle d'un filtre capable de trier les éléments proposés à la société dont ils étaient les représentants et, d'autre part, ont concouru à la circulation des idées et des modalités d'expression du temps. Par l'action mutuelle qui se produisait dans les relations entre commanditaire et auteur, l'un et l'autre en général membres anonymes de la communauté rurale, celle-ci

s'exprimait d'une manière nuancée, manifestant autant sa capacité de réception à l'égard des innovations de l'époque que son refus d'admettre toute structure incompatible.

Un nombre relativement important de peintres, souvent itinérants, parcouraient le Maramureș, peignant églises et icônes, véhiculant les modèles et les motifs à la mode, inspirés des livres imprimés au-delà des Carpates, en Valachie et en Moldavie, ou bien des icônes sur verre et des gravures populaires sur bois, qui étaient souvent le résultat d'interférences entre la culture de tradition post-byzantine et celle d'Occident. La personnalité de ces peintres est révélée par la diversité des solutions qu'ils adoptent. Ce sont eux qui, grâce à leur flair artistique, décident en dernier ressort de la modalité d'adoption des nouvelles formes de style et qui, par leur force créatrice, parviennent à revivifier l'ancien fonds artistique post-byzantin, au contact justement des ressources et de la capacité d'interprétation de l'art populaire.

Les *PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES* des églises en bois du Maramureș appartiennent dans l'ensemble à la tradition orthodoxe, avec certaines influences occidentales dans la rédaction des thèmes.

Au-delà de la représentation de thèmes se rattachant à la signification des pièces, notamment pour le sanctuaire (thèmes symbolisant l'incarnation et l'eucharistie) et pour le pronaos (thèmes à caractère eschatologique, dominés par le *Jugement dernier* et les scènes auxiliaires), il convient de souligner, comme trait commun pour toutes les églises étudiées, le programme spécial du naos, basé sur un parallélisme marqué, à sens moralisateur, entre les scènes de l'Ancien Testament — en commençant par le péché originel et continuant avec la série de péchés qui en découlent — et celles du Nouveau Testament, réduites presque exclusivement à la *Passion*, présentée de la manière la plus détaillée, en tant que rachat des péchés de l'humanité décrits par l'Ancien Testament.

Dans les ensembles de peinture traditionnels, réalisés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la calotte de la voûte du naos est réservée à la figure de *Dieu le Père*, sous les traits de l'*Ancien des Jours*, avec la *colombe du Saint-Esprit* sur la poitrine, illustrant les premiers versets de la *Genèse*, ou à la représentation de *Jésus-Christ bénissant* et de la *Vierge orante*. Dans les ensembles des premières années du XIX^e siècle le programme iconographique de la voûte se modifie, étant dédié surtout à des thèmes d'*Ascension*, avec des *allusions apocalyptiques*; puis, au cours des décennies suivantes, apparaissent la *Trinité* (dans la rédaction occidentale) et les quatre évangélistes.

Le cycle de l'*Enfance de Jésus* est fort réduit, celui de la *Vie de la Vierge* quasi inexistant. Parmi les thèmes de la *Vie publique de Jésus* on rencontre quelques-uns des miracles et des paraboles. Le cycle des *Grandes fêtes* est absent ou très incomplet.

Le programme iconographique du naos est complété par un certain nombre de saints, l'un qui ne manque jamais étant *Saint Démètre*, associé au combat entre *Saint Nestor* et le géant païen *Lias*, scène souvent riche en éléments locaux.

Le programme iconographique de l'iconostase présente un grand développement, occupant toute la paroi, alors que les icônes mobiles se réduisent à un seul registre.

Ce type de programme iconographique doit être considéré comme un symptôme net de la transformation de la mentalité locale, par sa participation aux conflits idéologiques du temps.

Les survivances de l'iconographie médiévale, où se confondent légendes apocryphes, réminiscences du «théâtre des mystères» et scènes symboliques à sens allégorique du Nouveau Testament, sont persistantes dans l'art de la contre-réforme, où l'inquiétude du baroque était comme un écho de l'esprit du bas moyen âge. A ceci près que, concomitamment, l'esprit critique des temps nouveaux, diffusé avec insistance par la Réforme, repoussait tout ce qui était considéré comme contraire à la «vérité historique».

De fait, la peinture du Maramureș, tout en se rattachant en premier lieu aux traditions post-byzantines, oscillait elle-même entre les deux pôles idéologiques opposés — Réforme et contre-réforme. D'une part, elle se complaisait dans l'illustration détaillée, inspirée de l'iconographie des mystères médiévaux, de la *Passion*, en parallèle avec les images symboliques de l'Ancien Testament, puisant dans l'art de la contre-réforme ces figures allégoriques qui visaient à souligner l'harmonie entre l'Ancien et le Nouveau Testament; d'autre part, en excluant presque entièrement les scènes de la vie de la Vierge, la peinture du Maramureș s'avère réceptive aux idées de la Réforme et hostile au culte de la Mère de Dieu, culte entièrement réhabilité par l'iconographie de la contre-réforme.

L'analyse de la peinture des églises du Maramureș révèle la coexistence de deux styles différents. L'adaptation à l'espace des peintres attachés à la tradition post-byzantine, en comparaison de celle des adeptes de l'art novateur du baroque, est révélatrice à cet égard. En effet, si les peintures qui appartiennent à la tradition post-byzantine sont subordonnées aux lignes principales de l'architecture et ont leur pan-

neaux et leurs registres superposés en fonction de la forme et des dimensions de l'église, en échange celles rédigées sous l'influence du baroque essayent d'ignorer l'espace architectural par des compositions agitées, fragmentées, composées du libre jeu des courbes et des contre-courbes.

Dans un cas comme dans l'autre, la recherche de l'effet décoratif de l'ensemble est dominante et représente l'une des caractéristiques de la peinture du temps. Mais le mode de réalisation de cet effet diffère d'un peintre à l'autre, selon que l'accent est mis sur la subtilité de distribution des valeurs graphiques dans le rythme de la composition, sur le rôle majeur accordé aux ornements ou sur la représentation fastueuse des formes dans l'espace.

Toutes ces peintures murales, qu'elles soient fidèles à la tradition ou tributaires d'influences extérieures, sont habitées par une conception novatrice, en vertu de laquelle des éléments de la réalité ambiante sont introduits dans les paysages, dans les architectures et dans l'habillement des personnages.

En ce qui concerne le procédé d'exécution des peintures murales du Maramureș, ce qu'il faut souligner c'est qu'il s'agit de peinture à la détrempe, le mode de préparation du support et d'application des couleurs étant semblable à celui pratiqué pour les icônes.

La surface à peindre est d'abord rendue uniforme par l'application de bandes de toile de lin ou de chanvre, dont la largeur varie entre 5 et 20 cm selon la surface qu'elles doivent couvrir: interstices entre les poutres, passage d'une paroi à l'autre ou de la paroi à la voûte, petites portions à aspérités (nœuds du bois). Ces bandes de toile forment en même temps un tampon élastique pour les variations de volume du bois sous l'effet des variations de température et d'humidité de l'air. Les bandes de toile sont parfois remplacées par des bouts de papier de différentes dimensions, qui ont le même rôle d'uniformisation de la surface à peindre.

Il n'existe pas dans le Maramureș, aujourd'hui du moins, d'églises à peinture murale exécutée intégralement sur toile, comme dans d'autres régions de la Roumanie. Les rares fragments de peinture sur toile que l'on rencontre dans le Maramureș sont de petites dimensions et, en général, postérieures à la peinture murale.

Toutes les peintures murales ont pour fond une couche relativement mince de plâtre étendue uniformément sur le support architectural de bois. Sur cette couche est exécutée une peinture à la détrempe dont l'aspect plus ou moins mat ou luisant est en fonction du liant employé: une émulsion à base d'œuf, de caséine ou d'huile. On peut distinguer des peintures exécutées selon le procédé «classique» des superpositions successives de couleurs chez les peintres de tradition post-byzantine, mais aussi chez quelques-uns de l'école baroque, à côté d'autres exécutées dans une détrempe grasse, à aspect pâteux et luisant, qui essaye maladroitement d'imiter la peinture à l'huile, dans les œuvres relativement tardives des peintres «éclectiques».

PEINTURE DE TRADITION POST-BYZANTINE. Dès les commencements de sa vie culturelle, le Maramureș a fait partie de l'ambiance artistique de tradition byzantine, tout en constituant un point de départ — pour les peintres comme pour les icônes — vers les zones orthodoxes voisines du nord et du sud.

Des liens devenus traditionnels avec la Moldavie expliquent la pénétration dans l'aire artistique du Maramureș d'influences de la peinture moldave, qui ont été assimilées et interprétées dans l'esprit de l'art populaire par les peintres locaux. De tels échos sont perceptibles dans les fragments de peinture murale conservés dans les églises de Breb (1626) et de Giulești-Mănăstirea, ainsi que dans les icônes de la même époque.

Parallèlement, l'évolution stylistique de ces peintres atteste l'influence des ateliers similaires des zones rurales situées au nord des Carpates, notamment de ceux de l'Ukraine Subcarpatique, de la Slovaquie Orientale et de la Pologne Méridionale. Il s'agit du groupe dit des «icônes nord-carpatiques», qui comprend des œuvres très proches les unes des autres sous le triple rapport iconographique, typologique et ornemental. Les recherches entreprises au sujet de la genèse et de l'évolution de ce genre d'art attribuent un rôle décisif au phénomène bien connu de «la migration pastorale et la colonisation valaques» dans ces territoires nord-carpatiques, processus complexe qui a commencé au XIII^e et au XIV^e siècle, s'est poursuivi jusqu'au XVII^e et au XVIII^e siècle et dans le cadre duquel un rôle de premier plan est revenu à la population du Maramureș. Le processus en question a été favorisé par la présence de groupes ethniques différents, mais tous de confession orthodoxe, c'est-à-dire intégrés à la sphère d'influence de la culture byzantine, dans le cadre de laquelle les contacts avec les régions roumaines, bien naturels, devenaient de plus en plus fréquents et complexes.

En ce qui concerne le Maramureș, il faut tenir compte aussi au XVIII^e siècle des influences indirectes de l'art de tradition post-brancovane, surtout dans le domaine des motifs ornementaux, diffusés sans doute par l'intermédiaire des livres d'église illustrés et des importants centres de peinture du sud de la Transylvanie.

A l'intérieur de ces coordonnées, la peinture de tradition post-byzantine du Maramureș présente un développement propre, exprimé par la personnalité d'un certain nombre de peintres locaux.

ALEXANDRU PONEHALSKI, dont l'activité s'est déroulée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, surtout dans le Maramureș historique — dans les vallées du Cosău, de l'Iza, de la Mara et du Vișeu — mais aussi dans la zone de Bistrița-Năsăud, a suivi une évolution stylistique fort semblable à celle des ateliers des zones orthodoxes voisines du groupe des « icônes nord-carpatiques ».

La première attestation certaine de son activité est représentée par la peinture de l'église de Călinești-Căieni, signée et datée de 1754. Toujours dans la vallée du Cosău, il a exécuté, au cours d'une première étape (1754—1762), outre la peinture murale (1754) et les icônes de l'église de Călinești-Căieni, les icônes (1755) et la peinture murale (1760) de l'église de Budești-Susani, l'iconostase (1760) et les icônes de l'église de Sirbi-Susani, un groupe d'icônes (autour de 1761) et l'ensemble des icônes mobiles de l'iconostase (1762) de l'église de Budești-Josani. Il reviendra dans la vallée du Cosău dix ans plus tard pour y peindre des icônes des églises de Sirbi-Susani, Sirbi-Josani et Călinești-Căieni (1772—1775), ainsi que la porte latérale sud de l'iconostase de l'église de Ferești. Des icônes datées de 1768, peintes dans le style d'Alexandru Ponehalski, se trouvent dans la zone de Bistrița-Năsăud. Plus tard, ce peintre est attesté sporadiquement dans différentes zones du Maramureș; en 1769 il signe, sous le nom de « Alexa le Peintre », le décor de l'église de Berbești, à laquelle il fait don, avec sa femme Elena, d'une cloche; un an plus tard, en 1770, il peint les portes latérales de l'iconostase et une icône de l'église de Borșa. Ponehalski est probablement l'auteur des icônes « impériales » et des grandes fêtes de l'église de Strîmtura (1773). Puis il est attesté à Giulești-Mănăstirea, où il signe du nom d'« Alexa » les icônes « impériales » (1777—1779), tout en travaillant sans doute entre-temps à l'église voisine de Desești (icônes « impériales » — 1778 et iconostase — 1780). Le style de Ponehalski se retrouve dans les icônes provenant de l'église de Văleni (aujourd'hui au Musée du Maramureș), peintes en 1779 par lui ou par un des peintres de son atelier sur le dos d'icônes plus anciennes. Enfin, le couronnement de son œuvre est la peinture murale de l'église de Ieud-Deal, qui peut être datée de 1782, ainsi qu'une icône de la même église peinte dans son style caractéristique. Dans l'œuvre d'Alexandru Ponehalski, la narration présente un charme particulier par l'abondance des détails, réalisés dans le style graphique-décoratif.

RADU MUNTEANU a été actif autant dans le Pays de Lăpuș, dont il est originaire, que dans le Maramureș historique et dans la vallée du Someș. Sa première œuvre connue est une icône de la *Trinité* (1767) peinte pour l'église de Lăpuș. Quatre ans plus tard, en 1771, il franchit les montagnes et entre dans le Maramureș par Botiza, où il a laissé une note sur un exemplaire des *Epîtres* de l'église; la même année, il peint des icônes pour l'église du village voisin, Glod. En 1780, Radu Munteanu signe comme peintre principal, à côté de Gheorghe, la peinture de l'église de Desești (vallée de la Mara). De 1782 à 1785, on le retrouve au Lăpuș. En 1782, il peint l'église d'Ungureni, y compris quelques icônes. En 1785, il peint, avec Nicolae Man. de Poiana Porcului, l'église des Saints-Archanges de Rogoz. Cette même année, Radu Munteanu repart pour le Maramureș, où il peint la prothèse de l'église de Poienile Izei, puis, en 1787, des icônes pour l'église de Desești. Au cours des années suivantes, il peint des icônes pour les églises de la vallée du Cosău — Sirbi-Susani, Sirbi-Josani et Budești-Susani (une croix de bénédiction de 1793). En 1794, Radu Munteanu peint des icônes dans la vallée du Someș (actuellement à la nouvelle église de Chiuiești). De retour au Pays de Lăpuș entre 1798 et 1800, il peint les deux églises de Dobric, y compris les icônes. Il semble que Radu Munteanu ait fait école dans le Pays de Lăpuș, à en juger par la peinture de l'église des Saints-Archanges de Libotin (1811), des églises de Cupșeni (1823) et de Frîncenii Boiului (1830), de l'église Sainte-Parascève de Rogoz, apportée en 1883 de Suciul de Sus. Son art atteint ce degré de rusticité dans lequel l'esprit décoratif, devenu dominant, s'exprime par des moyens proches de la peinture sur verre. Le charme de cette peinture réside dans sa spontanéité sincère. Par la combinaison d'éléments apparemment disparates et gauches, Radu Munteanu a réussi à créer un univers coloré et décoratif, proche de celui des contes de fées, où le réel et le surréel se côtoient naturellement.

Dans la peinture de l'église de Bogdan Vodă (anciennement Cuhă), qui est l'œuvre d'un peintre anonyme et la seule due à un fondateur unique (« pan » Vasile Săpîntanu, dont le portrait de 1754 se trouve dans le naos), des échos lointains de la mode du « sarmatisme » polonais du XVII^e siècle s'interfèrent avec les influences du baroque de l'Europe Centrale, ainsi qu'avec maints éléments du décor post-brancovan, probablement diffusés par l'intermédiaire des livres d'église illustrés, le tout superposé à un fonds puissant de tradition post-byzantine.

PEINTURE DE FACTURE BAROQUE ET ROCOCO. Elle fait son apparition dans les églises de village du Maramureș historique assez tard, dans les premières années du XIX^e siècle, retard explicable par le contexte socio-culturel. En effet, la prépondérance du protestantisme dans la zone du Maramureș était

si forte que c'est à peine après 1711 que la contre-réforme victorieuse a pu s'emparer des églises réformées et commencer la construction de nouvelles églises catholiques, pour lesquelles elle a fait venir, après 1720, des peintres d'Autriche et d'Italie. Ainsi, les premières manifestations du baroque dans la peinture du Maramureș représentent une influence des grands centres occidentaux, ayant pour objet les églises catholiques des villes. Mais ce premier et hypothétique contact direct avec l'art du baroque par l'intermédiaire de la contre-réforme ne semble pas avoir été décisif pour le Maramureș historique, si l'on tient compte du fait que les exemples y sont peu nombreux et tardifs (la voûte de l'église catholique de Sighet a été peinte après 1775) et, surtout, qu'ils se situent dans le monde catholique, à l'égard duquel la culture traditionnelle du Maramureș avait toutes les raisons de se tenir sur la réserve.

Les possibilités de réception étaient tout autres pour les influences venues des zones orthodoxes qui avaient déjà accepté le baroque, comme l'Ukraine occidentale ou la Moldavie, elles-mêmes bénéficiaires d'influences polonaises, synchronisées avec les grands mouvements culturels de l'Occident. Lorsque la peinture des églises du Maramureș subit l'influence du baroque, ce n'est pas le côté monumental et tragique de cet art qui y apparaît, mais la grâce fragile du rococo. Il s'agit, en fait, d'une adaptation du baroque sur un registre mineur, débarrassé de significations bien profondes et ainsi beaucoup plus facile à assimiler. Le phénomène «mode» ne doit pas être négligé non plus dans l'interprétation du processus d'adoption du baroque sous sa forme rococo, d'autant plus que l'on a affaire à des monuments représentatifs des communautés villageoises qui les ont commandés, car il est bien connu que le rococo exprime les goûts de communautés de condition sociale moyenne, aux aspirations hors de pair avec leurs moyens de les réaliser.

En somme, il s'agit d'une réception tardive, réservée et, en bonne mesure, purement formelle, déterminée en particulier par les vertus décoratives des éléments artistiques.

TOADER HODOR, originaire de Vișeu de Mijloc, a peint au cours des premières années du XIX^e siècle plusieurs églises situées sur le cours inférieur de l'Iza et dans les alentours de cette zone: Cornești, Birsana (1806), Văleni (1807), Nănești (1809). Ses œuvres sont caractérisées par l'emploi d'éléments morphologiques et d'un langage artistique spécifiques pour le baroque et le rococo. Avec ingéniosité et désinvolture, il applique ces mêmes principes à l'organisation de l'ensemble de peinture, visant à l'obtention d'un effet spectaculaire, propre à plaire et à étonner.

IANOȘ OPRIȘ est présent par quelques peintures murales datant de la première moitié du siècle dernier: les sanctuaires de Budești-Susani (1832) et de Glod. C'est un peintre qui sait jongler avec le répertoire ornemental du baroque.

ECCLECTISME. Dans les dernières années du XVIII^e siècle et surtout au cours des premières décennies du XIX^e, un certain nombre de peintres pratiquent un art hétéroclite, marqué par l'influence de l'art occidental. Les peintres commencent à perdre le contact avec la tradition, qu'ils ne sont pas plus capables de continuer dans un esprit créateur qu'ils ne le sont d'assimiler les nouveaux modèles vers lesquels ils se tournent, demeurant à mi-chemin entre l'ancien et le nouveau. On relève dans leurs œuvres des éléments d'art baroque et néo-classique, à côté de notations puisées dans la réalité environnante, non dépourvues de valeur pittoresque et documentaire.

IOAN PLOHOD, originaire de Dragomirești, est attesté entre 1806 et 1826 dans la vallée de l'Iza (en 1806, il collabore avec Toader Hodor à l'église de Birsana; puis, vers 1825, il peint les églises de Rozavlea et de Șieu) et dans celle du Vișeu (Bocicoel — 1810 et Rona de Jos — 1817). Dans sa peinture, les modèles du baroque deviennent des copies correctes mais sèches, où le goût du néo-classique l'emporte sur l'exubérance dont fait preuve l'œuvre de Toader Hodor.

Le décor mural de l'église de B o r ș a (1775), en échange, est le seul de son espèce dans le Maramureș historique, présentant par contre des correspondances avec les peintures de la zone de Chioar et des environs de Baia Mare.

Les peintures de l'église de P o i c n i l e I z e i (1794) et de celle de D r a g o m i r e ș t i, dues à un peintre anonyme, ressemblent beaucoup aux œuvres de Ioan Plohod, par la combinaison d'éléments traditionnels et d'éléments novateurs puisés dans le langage artistique du temps.

L'apparition d'une pluralité de structures stylistiques dans la peinture des églises en bois du Maramureș historique permet, d'une part, de cerner un phénomène culturel en étroite liaison avec les mouvements idéologiques et les recherches formelles contemporains et, d'autre part, d'analyser les œuvres d'un certain nombre d'artistes locaux dont la personnalité s'exprime sur le fond socio-culturel du temps.

Traduit du roumain par RADU CREȚEANU

CUVÎNT ÎNAINTE	5
PRELIMINARII	9
Studiile anterioare. Premise teoretice. Maramureșul istoric: deschideri geografice—rădăcinile istorice și realitățile veacurilor XVII—XVIII — coordonate culturale	
BISERICA DE LEMN MARAMUREȘEANĂ ÎN VEACUL AL XVIII-LEA	17
Relația arhitecturii cu decorul interior. Pictura murală: programe iconografice, structuri stilistice, tehnici de lucru	
MEȘTERI ZUGRAVI ȘI INTERFERENȚE STILISTICE FILONUL POST-BIZANTIN	21
Ambianța artistică. Contacte culturale. Influențe tradiționale și recente	
FRAGMENTE DE PICTURI MURALE DIN VEACUL XVII	21
ALEXANDRU PONEHALSKI — o narațiune poetică exprimată de un spirit de iconar	23
RADU MUNTEANU — farmecul „picturii naive” și jocul ornamentelor	42
ANONIMI — ecouri din ținuturile învecinate	49
INFLUENȚA BAROCULUI	57
Epoca barocă și Contrareforma în Maramureș. Posibile contacte culturale și artistice. Circulația motivelor și varietatea interpretărilor. Receptarea formală	
TOADER HODOR — plăcerea improvizației și virtuozitatea desenului	58
IANOȘ OPRIȘ — formulări baroce	77
ECLECTISMUL	80
Pierderea contactului cu tradiția și insinuarea unor elemente eteroclite	

IOAN PLOIHO — apariția șablonului în exprimări baroce și neoclase	80
ANONIMI — între schematizări și veleități de pictură de șevalet	90
ÎNCHEIERE	98
INDICE ICONOGRAFIC	100
INDICE DE LOCALITĂȚI	109
NOTE	110
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	125
LA PEINTURE MURALE DU MARAMUREȘ (XVIII ^e — XIX ^e siècle)	129

BUN DE TIPAR: 5 IULIE 1982

APĂRUT: 1982

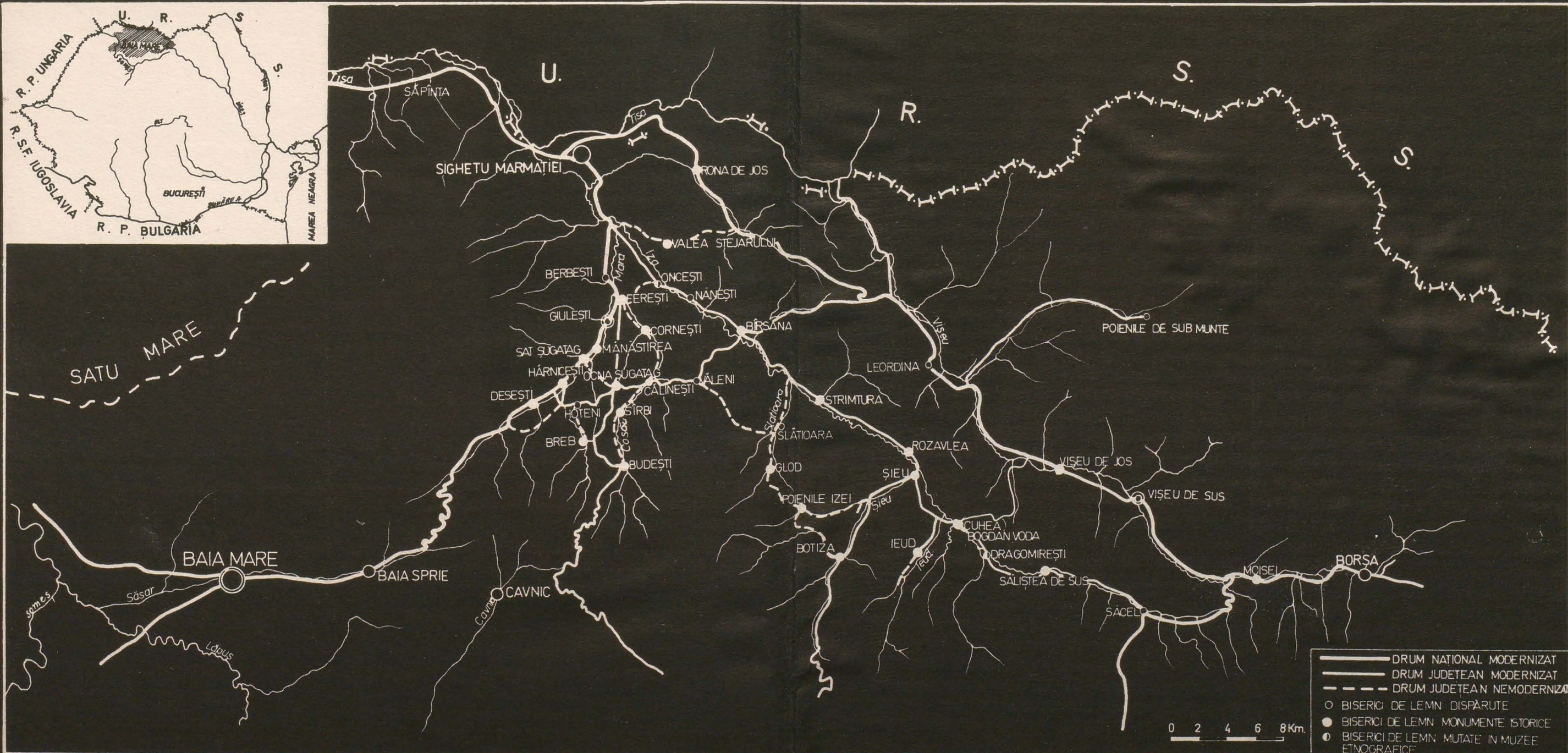
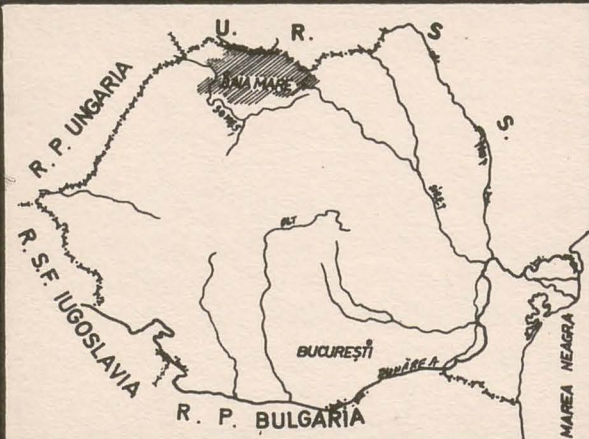
COLI DE TIPAR: 17; PLANȘE: 44

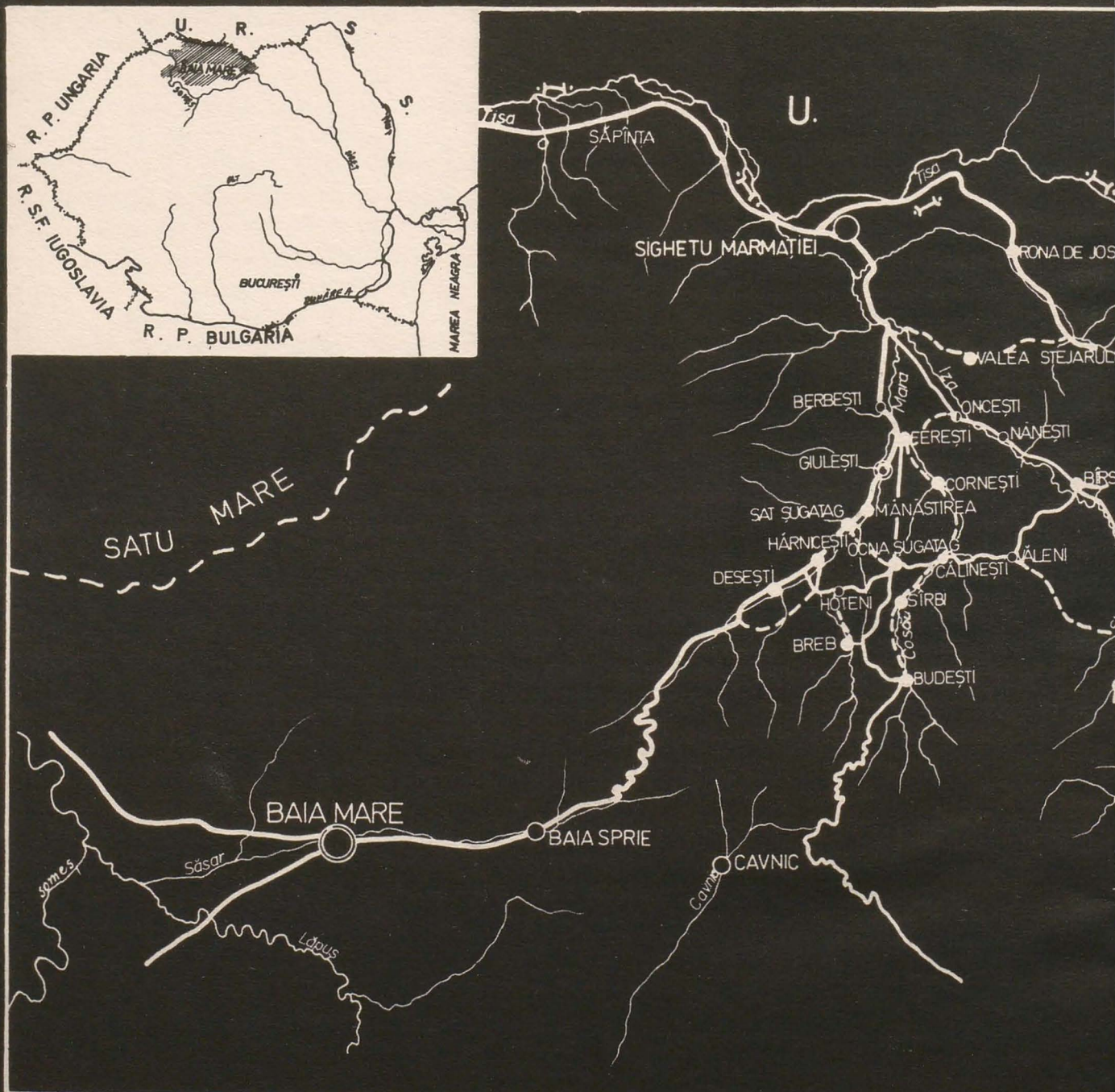
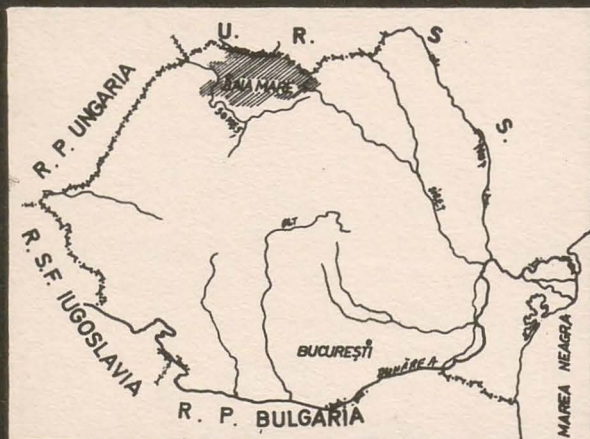
ÎNTEPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU

ȘOS. ALBA IULIA NR. 40

SIBIU — REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA







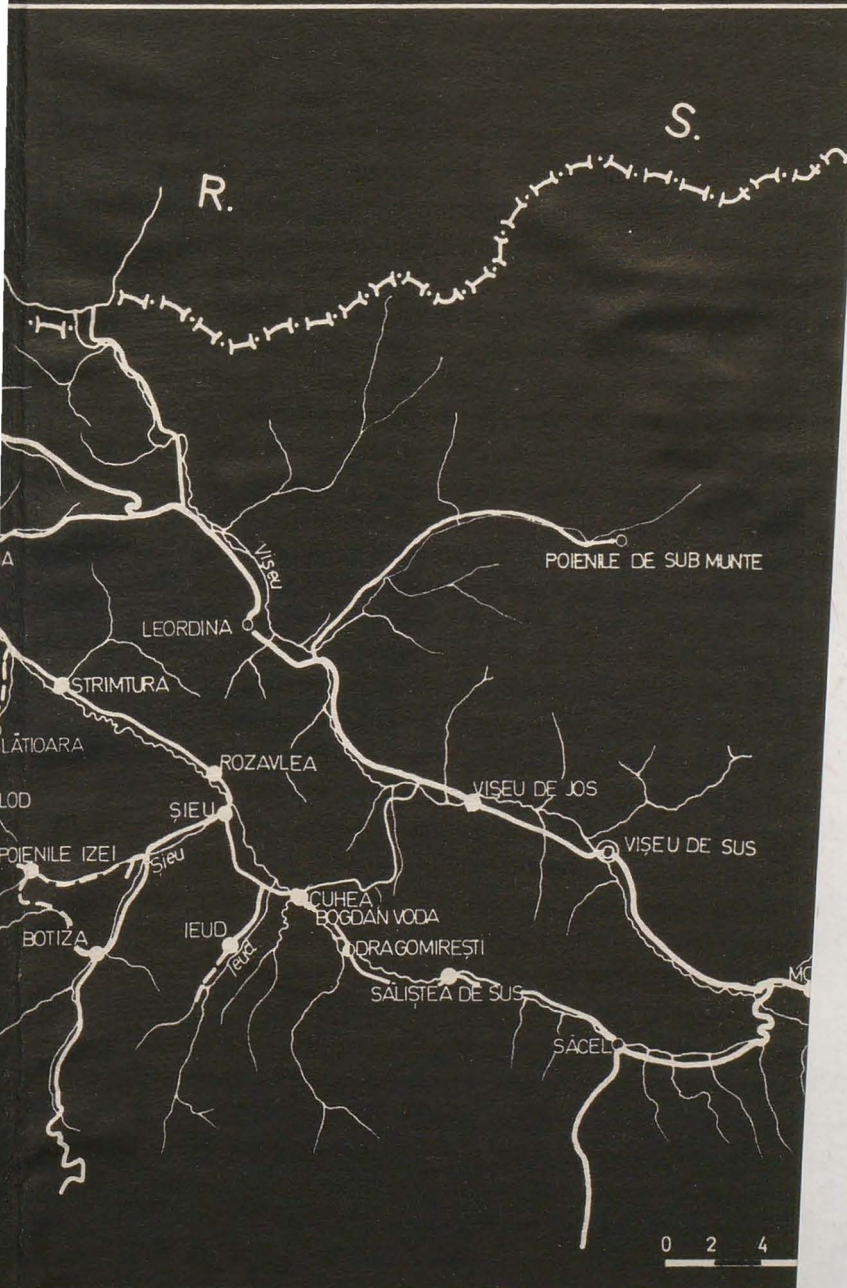
În seria
**Comori
 de artă
 din România**

au apărut:

ARBORE
 VORONET
 BRODERIA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ
 PODOABE MEDIEVALE
 ÎN ȚĂRILE ROMÂNE
 ARHITECTURA POPULARĂ ÎN ROMÂNIA
 ARTA BRÂNCOVENEASCĂ
 MOȘTENIREA ARTEI BIZANTINE
 ÎN ROMÂNIA
 ARME MEDIEVALE ÎN MUZEELE
 DIN ROMÂNIA
 ARTA METALELOR PREȚIOASE ÎN RO-
 MÂNIA
 HUMOR
 ARHITECTURA ÎN LEMN DIN ROMÂNIA
 CERAMICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ
 MOBILIERUL VECII ROMÂNESC
 DRAGOMIRNA
 ICOANE VECII ROMÂNEȘTI
 BISERICA DOMNEASCĂ
 DIN CURTEA DE ARGES
 PROBOTA
 ARTA CULTURII CUCUTENI
 ARTA ÎN EPOCA LUI VASILE LUPU
 TEZAURE DE AUR DIN ROMÂNIA
 PICTURA MURALĂ
 ÎN EPOCA LUI MATEI BASARAB
 BĂLINEȘTI
 PUTNA

Vor mai apărea:

SUCEVIȚA
 HUREZI
 SCULPTURA MEDIEVALĂ
 ÎN ȚĂRILE ROMÂNE



Vasile Drăguț

Subliniind observația că ceea ce s-a petrecut în pictura murală maramureșeană a fost o asimilare creatoare, originală și autentică — deci nu o imitație modestă de tip periferic —, scoatem în evidență un adevăr valabil pentru întreaga producție de artă a satelor românești din secolele XVIII—XIX. Într-o epocă în care vechea societate feudală se afla într-un accelerat proces de destrămare, iar apetitul cultural al fostelor virfuri sociale intrase în declin, asistăm la o semnificativă explozie de inițiativă și de energie creatoare în rîndul breslelor de la oraș și mai ales în mediul sătesc, întreaga țară acoperindu-se de frumusețea proaspătă a ctitoriilor țărănești. Este epoca în care, din Crișana pînă în Moldova, din Oltenia pînă în Maramureș, pretutindeni se constituie numeroase echipe de meșteri dulgheri, de meșteri zidari, pretutindeni se pictează în diferite tehnici prin rivna zugravilor care străbat țara, conlucrînd într-un consens spontan la închegarea unui stil de comună înțelegere și anticipînd tainic unirea tuturor românilor. Cu mult înainte de marile mișcări de redeșteptare națională care aveau să conducă la unitatea politică a țărilor române, procesul de progresivă unificare culturală și artistică trebuie înțeles ca fiind definitiv pentru devenirea noastră istorică, aportul popular la dinamica acestui proces fiind hotărîtoare.



ANCA POP-BRATU

PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ

DMAS

IV
550

4805

